Károli
Könyvek



Sepsi Enikő

# Kép, jelenlét, kenózis

## a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában

KRE | Károli Gáspár Református Egyetem
L'Harmattan

# Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában

Poetic Images, Presence, Kenosis in Contemporary French Poetry and in Valère Novarina's Theatre

**Sepsi Enikő**

https://orcid.org/0000-0002-0562-0271

Irodalomelmélet, összehasonlító irodalomtudomány, irodalmi stílusok / Literary theory and comparative literature, literary styles (13021), Előadóművészet (zene, színháztudomány, dramaturgia) / Performing arts studies (Musicology, Theater science, Dramaturgy) (13051)

irodalomtudomány, színháztudomány, fogalmi metafora elmélet, kenózis

literature studies, theatre studies, conceptual metaphor theory, kenosis

# KÉP, JELENLÉT, KENÓZIS
# A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZETBEN
# ÉS VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN

KRE

Károli Könyvek

tanulmánykötet

SEPSI ENIKŐ

# KÉP, JELENLÉT, KENÓZIS A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZETBEN ÉS VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2017

A kötet megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap

Olvasószerkesztő: Szathmári Éva

Felelős kiadó: dr. Sepsi Enikő, a KRE BTK dékánja,
valamint Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó vezetője
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: +36-1-455-9060
Fax: +36-1-455-9062



DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-414-312-3

ISBN 978-963-414-312-3
ISSN 2062-9850

A borítón Valère Novarina *Donné au pélican* című akrilfestménye (1995, 150×150 cm) látható.

Kiadja a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó
A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
webshop.harmattan.hu

# TARTALOMJEGYZÉK

# BEVEZETÉS (ELMÉLETI KERETEK)

A könyv első fejezeteiben két olyan kortárs francia költészeti irányzatot taglalunk, melynek viszonya a képhez különböző módon, de meghatározó. Az egyik irányzat gyanakvással tekint rá (a jelenlét költője, Yves Bonnefoy), a másik tobzódik benne (az új líraiság képviselője, Jean-Michel Maulpoix), de mindkettő a valóság más-más értelemben vett hiteles jelenlétéért teszi. A harmadik költő (Lorand Gaspar) munkássága részben kapcsolódik az első irányzathoz, a jelenlét francia költőinek törekvéséhez, másrészt kiváló példáját adja a kultúraköziségnek, s a költői jelenlét és hitvallás sajátos esetét egy választott kultúrában.

A színházban a jelenlét kérdése mindig fokozottabban merült fel, hiszen a színház a valóság és a képzelet helycseréjének helye. A konkrét világ (melyet a színen látunk) és a képzeletbeli világ (melyet a színen megjelenőben felismerünk, benne megismerünk) az akció itt és most-jában kapcsolódik össze (Pavis). A könyv második felében néhány olyan színházi gyakorlatot választottunk ki, amelyek az emberi képmás, az emberi „bálvány" lerombolására és újbóli összerakására tesznek kísérletet (Grotowski, Kantor, Barba, Novarina), s ebben a folyamatban a költészet eszközeit is használják. Ezeknek a színházi gyakorlatoknak, melyek közül Valère Novarina életművét emeljük ki, közös nevezője, hogy nemcsak a dramaturgiájukban ismétlik az önmegüresítés folyamatát, hanem a színészvezetésben is alapvető helyet adnak neki. A második rész tehát, nem tagadva a színházi gyakorlatok egyéb inspirációs forrásait is (pl. taoizmus), a Novarina életműve szempontjából központi jelentőségűnek tekinthető teológiai kenózis-fogalom színházi, színháztudományi alkalmazására tesz kísérletet, s ebben különösen támaszkodik

H. U. von Balthasar teológiai esztétikájára, Xavier Tilliette munkáira, Simone Weil színház- és kenózis-koncepciójára, továbbá Kálvin, Karl Barth, Paul Tillich és Kazoh Kitamori teológiai műveire. Előzetes összegzésként kiemelhetjük, hogy az *imitatio* (*imago*) *Christi* a kenózis megismételhetőségét is jelenti, a krisztusarcúság együtt jár az ember alászállásával, az emberi bálvány(arc) lerombolódásával és megdicsőülésével. Balthasar, Tilliette és Kitamori műveinek irodalmi utalásain kívül a szakirodalom nem foglalkozik mélyrehatóan kenózis és irodalom, kenózis és színház lehetséges kapcsolatával, jóllehet az *imitatio Christi* tapasztalati valóságába ez is beletartozik.[1]

A kötetben két alapvető kutatási-oktatási orientációm, a kortárs francia költészet és a költészettel szoros kapcsolatban álló színháztípus iránti érdeklődésem jut kifejeződésre. Ezeknek az életműveknek jelentős részét részben a volt hallgatóimmal, részben Rideg Zsófia dramaturggal együtt igyekeztünk a magyar kultúra számára fordításokban is hozzáférhetővé tenni az elmúlt évtizedben, valamint az egyetemi oktatásba is bevezetni saját oktatói tevékenységem és a tananyagfejlesztések során.

A függelékben közzéteszem egy korábbi, eredetileg francia nyelven írott írásom magyar fordítását, mely a *Nyugat* és az *NRF* lapjain 1909 és 1937 között, a korabeli francia költőkről megjelent írásokból rajzolja meg azt a szellemi közeget, amelyben két alapvető vita is zajlik: az egyik a szürrealizmus körül, költészet és valóság viszonyáról, a másik pedig – részben ezzel összefüggésben – a költészet és az akarat, a költészet és a cselekvés, sommásabban össszefoglalva az írástudók felelőssége körül folyik mindkét orgánumban. Azért közlöm függelékben ezt az írást, mert Yves Bonnefoy generációjának a szürrealizmus által felmagasztalt képhez való viszonyulásában közvetlen előzményként tekinthetünk ezekre a vitákra, s a korszakra, amelynek szellemisége még sokáig meghatározza a később indult költőtársak ezen időszakban felvetett kérdésekre adott válaszát.

[1] Lásd erről bővebben a Kenózis a teológiában című fejezet konklúzióját.

Az itt következő bevezető tanulmány a képi fordulat különféle művészeti ágakban és a tudományban is megfigyelhető jelenségével, valamint a fogalmi metafora elméleti keretével kívánja bevezetni és összefogni a kötetben található, reprezentáció körül forgó két nagy rész, a francia költészet és a színház szerteágazó kérdésfeltevéseit. Tudniillik az, amit a francia költészetben a szürrealizmus után tapasztalunk, valamint az, ami a kortárs színházat a 20. század közepétől (Európa nyugati felén és Amerikában hamarabb, hazánkban az 1970-es években) alapjaiban foglalkoztatja, a reprezentáció, a képiség, a jelenlét és a dichotómiákat meghaladó spirituális útkeresések mind összefüggésbe hozhatók a képi fordulattal, s a mögöttük meghúzódó kérdések kifejezhetőek néhány fogalmi metaforával: a lélek az anyag metamorfózisa, a színpadi jelenléthez a *via negativa* vezet, s akár tobzódunk a költői képben (Maulpoix), akár gyanakvással tekintünk rá (Bonnefoy), még mindig a szürrealizmus által képviselt paradigmában vagyunk. Novarina pedig első komolyabb tanulmányát Artaud-ról írta, aki életének egy adott pontján szakított a szürrealistákkal.[2] Novarina színháza – értelmezésem szerint – éppen ebből a paradigmából vezet ki azzal, hogy cirkulárisan és folyamatosan lerombolja, majd újraépíti az emberi ábrázatot, az emberi bálványt. A mellékletekbe ezen kívül az elemzésekhez tartozó háttéranyagok (francia nyelvű szövegközlés, fordítások, dokumentumok) kerültek.

[2] Novarina 1964-ben, a Sorbonne színháztudományi intézetében (Institut d'Études Théâtrales) írta felsőfokú diplomáját (diplôme d'études supérieures) *Artaud, théoricien du théâtre* címmel.

## A KÉPI FORDULAT[3]

A kötet a képi fordulat (Mitchell[4]) különféle művészeti ágakban és a tudományban is megfigyelhető jelenségével, valamint a fogalmi metafora elméleti keretével kívánja bevezetni és összefogni a kötetben található, reprezentáció körül forgó két rész kérdésfeltevéseit. A képpel szembeni gyanakvás a bibliai koroktól kezdve (Ne csinálj magadnak faragott képet!) a képromboláson keresztül a nyelvfilozófia vizuális reprezentációval kapcsolatos aggodalmáig, de legalábbis kérdésfeltevéséig jutott el, s árasztotta el fokozatosan a művészet különféle ágait. A költészetben Pilinszky János fogalmazza meg az irodalom természettudományos egzaktságokat elirigylő tükör-korszakát. A frankfurti iskola számára pedig a vizualitás uralma a tömegkultúrához és a fasizmus kultúrájának fenyegetéséhez köthető. A 20. század második felére tehető képi fordulat biztos jele volt az a diszkomfortérzés, mely interdiszciplináris jelleggel foglalkoztatta és foglalkoztatja ma is az intellektuális vizsgálódások széles skáláját.

---

[3] Buda Béla halála előtt néhány héttel zártuk le azt a folyamatot, melyet *A művészet mint vizuális kommunikáció* témakörben, egy TÁMOP pályázat keretében Tari János, Fabiny Tibor és Németh István kollégáimmal közösen megalkotott tananyag megírása jelentett, melynek lektora Buda Béla volt. Nem csak lektora, sokkal több. Ez idő tájt döntöttük el azt is – Komlósi Piroska ösztönzésére –, hogy az *Empátia* egy szerzői ívvel, a legújabb szakirodalom beépítésével bővített változatát megjelentetjük a Károli Könyvek sorozatban. Mindez, úgy láttuk, szívbéli visszatérést is jelentett abba az intézménybe, ahol korábban a Kommunikáció Tanszék alapítója volt. E két közös munka, a közben lezajlott beszélgetések, levelezés késztettek arra, hogy a digitális tananyag bevezető felvetéseit, melyek a művészet mint vizuális kommunikáció lehetséges modelljének megalkotására vonatkoztak, tanulmány jellegű írás keretében is megfogalmazzam, s a kognitív metaforát az empátiával és a Fabiny Tibor által megfogalmazott anamorfizmus továbbértelmezésével egészítsem ki. A kognitív metafora mint elméleti keret lehetőségét Buda Béla vetette fel egy tananyagírói műhelybeszélgetésünkön. A művészeti ágak közül az irodalom, a film és a színház kapcsolódásait vizsgáltam (Németh István a képzőművészeti, Tari János pedig a dokumentumfilm kommunikációs vonatkozásait írták meg).

[4] W. J. Thomas Mitchell: A képi fordulat, in Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 2010, 171–195.

A vizuális művészetek vizsgálata nem maradt érintetlen a fent leírt folyamatoktól, de nem járt az élvonalban, hiszen az angolszász művészettörténet még a nyelvi fordulat integrálásánál tart (a vizuális művészetekre mint jelrendszerekre, s a művészeti tárgyakra mint „textualitással", diskurzussal telített alkotásokra tekint; a nézőiség pedig éppolyan problémákat vet fel, mint az olvasás különféle formái). A megújult érdeklődés Panofsky ikonológiája iránt szintén a képi fordulat jele.

A nyugati festészet mesterműveire irányuló figyelmet tovább terelhetjük a színház- és filmtudomány irányába, hogy a nyelvészeti, irodalmi és képi modellek fúzióját létrehozhassuk. Ugyanakkor manapság – hogy a fordulatok egymásra következését sorjázzuk – már térbeli fordulatról is beszélünk mint kortárs jelenségről, s a kötetben górcső alá vett színházi életmű (Novarináé) ebből az optikából sem érdektelen.

## A KOGNITÍV METAFORA

Johnson és Lakoff elmélete nyomán fogalmi metaforának nevezzük azt, amikor egy absztrakt fogalmat (pl. az élet) egy kevésbé absztrakt fogalom (utazás) felhasználásával értünk meg (az élet egy nagy utazás). A forrástartomány (utazás) segítségével érthetjük meg a céltartomány (élet) fogalmait.

A kognitív nyelvészet a fogalmi metaforát megkülönbözteti a metaforikus nyelvi kifejezéstől. Az élet egy utazás fogalmi metaforát több, az életet az utazás témaköréből származó szóval fejezheti ki, ezeket metaforikus nyelvi kifejezéseknek hívjuk (pl. válaszút előtt állok; eltévelyedtem). Vagyis a fogalmi metaforák nyelvi megnyilvánulásokban jutnak kifejezésre.

Ám ha a gondolkodásunkat, cselekedeteinket irányító fogalmi rendszer metaforikus, akkor ezek a fogalmi metaforák nemcsak a nyelvben nyilvánulhatnak meg, hanem a kultúra különféle médiumaiban, az emberi megismerés többféle területén is. Ezeket a megnyilvánulásokat a fogalmi metaforák nyelven kívüli megvalósulásának nevezzük.

A fogalmi metaforák ilyen nyelven kívüli megvalósulásaként vizsgálható a filmek, a színház, az irodalom nem nyelvi szerkezete, képregények, szobrok, épületek, de a reklámok, a társadalmi jelenségek, a politika, sőt a mítoszok és az álmok is és az olyan absztrakt jelenségek is, mint az erkölcs vagy a társadalmi szokások.

A fogalmi metaforák átszövik a társadalmi, művészi, lelki-szellemi és kulturális életünket. A metaforákat nemcsak a beszédünkben, hanem a nem-nyelvi valóságban is felfedezhetjük.

George Lakoff szerint a metaforák irányítanak bennünket. De mik ezek a metaforák? A retorika kezdeteitől kimutatható az a tendencia, amely a metaforát mint az összes szókép (trópus) metaformájaként értelmezi (lásd „képes beszéd", „átvitt értelem"). Donald Davidson találó megfogalmazása szerint a metafora a nyelv álommunkája (*What metaphors mean*[5]). A könyvben végigvitt művészeti példák mind azt sugallják, hogy a metafora lehetővé teszi az adott művészeti ág nyelvének vagy jelrendszerének (materialitásának) és kódjának, szerkesztési elveinek, szabályszerűségeinek a láthatóvá tételét vagy adott esetben transzgresszióját. A művészet mindig valaminek az áthágása, a művészet kizökkent a hétköznapi valóságból.

## A MŰVÉSZET MINT VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ (MODELLALKOTÁS)

Ha elfogadjuk, hogy a művészeti alkotásban, valamint a befogadásban a tudatalattinak nagy szerepe van (lásd a szöveggenetika eredményei, Charles Mauron *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* című műve vagy Platónnak a megismerésről mint ráismerésről szóló gondolatai stb.), s elfogadjuk azt is, hogy a tudatalatti úgy strukturálódik, mint a nyelv (lásd Lacan, Rorty), akkor nagyon is elképzelhető, hogy a fogalmi metaforák vizsgálata a különféle vizuális művészeti ágakban

[5] Donald Davidson: What metaphors mean, *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978), 31–47.

fontos adalékot nyújthat a nyelv és a vizuális alkotás (a befogadó oldaláról: percepció) kapcsolódásainak feltárásához.

Paul Ricoeur *Az élő metafora* című könyvében bevezeti a Wimsatttől kölcsönzött „verbális ikon" fogalmát, melyet a költői nyelv jelentésalkotásának megvilágítására használ: a költői nyelvben a szavak értelme és materialitása fuzionál („le sens – les sens", „le sensible"), sokkal inkább, mint a nem-költői nyelvben, s egy önmagára hajló tárggyá, anyaggá („stuff") válik, mely valamilyen fiktív és virtuális tapasztalatot fogalmaz meg. Éppen az olvasás aktusa mutatja meg, hogy a költői nyelvben nem a jelentés és a hang összekapcsolódása elsődleges, hanem a jelentés és egy képfolyam (az emlékezetből feltörő érzéki lenyomatok, impressziók) összekapcsolódása. Ezt érti a jelentés ikonicitásán.[6] Jelen bevezető, de a kötet is a szakirodalomban elszórtan „költői" színháznak, „költői" filmnek nevezett példákat részesíti előnyben ezen megfontolások mentén, jóllehet kiterjedhetne a plakátművészet, reklámművészet, szobrászat, építészet stb. területeire is.

A kommunikációelméleti és legismertebb kommunikációs modellek közül[7] haszonnal alkalmazható a művészeti területre is a transzmissziós modell, a Shannon-Weaver-féle modell, különösen a zaj, zajforrás (csatornazaj, környezeti zaj, szemantikai zaj), valamint a kódolás-dekódolás tekintetében. Hiszen minden művészeti ág sajátos jelrendszerrel dolgozik, sajátos csatornákon kommunikál, s az adott nyelvet sajátos kódolási-dekódolási technikák, folyamatok jellemzik. Bizonyos interaktivitással élő művészeti ágakban a Schramm és Osgood által megalkotott interperszonális, körkörös interpretációt leíró modell is jól alkalmazható, melyben az adó és vevő mindegyike egyben interpretáló, vagyis a bekódolás és a dekódolás állandóan cserélődik a két szerepben.

A hazai szakirodalomban nincs jelen, ám éppen a művészetet mint vizuális kommunikációt vizsgálók számára Brown holografikus modelljének vagy a lengyel származású Benoît Mandelbrot fraktálokra

[6] Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 263.

[7] C. David Mortensen: *Communication: The Study of Human Communication*, Chapter 2, Communication Models, New York, McGraw-Hill Book Co., 1972.

épülő kommunikációs modelljének (mely nagy hatással volt a számítógépes grafikára) az alkalmazása érdekes hozadékkal járhat.

*A művészet mint vizuális kommunikáció* témájára épülő tananyagunkban[8] több témakörben leitmotívként felbukkanó *Malom és kereszt*ben (Lech Majewski 2011-es filmje), mely idősebb Pieter Bruegelnek a bécsi Kunsthistorisches Museumban található festménye, a *Keresztvitel* alapján készült (lásd a tananyagon belül Képzőművészeti kommunikáció című témakört) az időt és az időt uraló Teremtőt a malom jeleníti meg, a szenvedéseket elviselő embert – az *imitatio Christi* jegyében – pedig a kereszt szimbolizálja (a film narratívát és időbeli kiterjedést ad a festménynek). A korabeli környezet értette ezeket az ikonográfiai utalásokat, a mozgókép azonban az egységes interpretációs sémák szétesésekor született. A film narratívája ezt a hiányzó interpretációs mezőt állítja helyre, vagyis rituális funkciója van, s egyúttal felhívja a figyelmet a befogadás rituális aktusára mint átmeneti rítusra[9], az értelmezés korunkban kitüntetett jelentőségére.

## A FANTÁZIA MŰKÖDÉSE ÉS AZ EMPÁTIA

A fent említett oktatási anyag a kommunikációra mint közvetítő folyamatra összpontosít, de sok ponton implikálja a fantáziát és a művekre vonatkozó ismereti kontextusokat, ezekben pedig izomorfia mutatkozik a műalkotás szerkesztési módjával, illetve annak történeti evolúciójával kapcsolatban. A befogadó ismeretei kellenek a megértéshez, és a mű által mozgásba hozott fantáziában jön létre a hatás. Maga a fantázia és az azt kísérő sokféle kognitív folyamat lényegi tulajdonságai fejeződnek ki, erősödnek fel a különféle művészeti ágakban, műfajokban, illetve magában a műben.

[8] Sepsi Enikő – Németh István – Tari János – Fabiny Tibor: *A művészet mint vizuális kommmunikáció*, KRE, 2013, www.kre.hu/ebook http://www.kre.hu/ebook/index.php/a-muveszet-mint-vizualis-kommunikacio (Letöltés: 2017. február 13.). Az egyes fejezetek a tankonyvtar.hu oldalon külön-külön elérhetők.

[9] Van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 2007.

Buda Béla *Empátia* című könyve Az empátia és a művészetek című fejezetében[10] megállapítja, hogy „az empátia elsősorban az olyan művészetekben kap szerepet, amelyekben sok ember közreműködésére van szükség, vagy pedig emberek instrukcióját igénylő viselkedésbeli teljesítmény áll a középpontban”[11]. Ilyen szempontból a színpadi rendezést és a filmkészítést emeli ki, de az előadó-művészetben, a zenekari munka összehangolásában és a közönséggel való kapcsolattartásban is lehet ennek szerepe. Másrészről hangsúlyozza, a művészi alkotás befogadásában is nagy lehet az empátia jelentősége, mert a „művészi alkotás kommunikáció, mégpedig komplex üzenetek halmaza, sajátos kódban megfogalmazva”[12]. Figyelemre méltó az a megállapítása is, miszerint a „festmény és a szobor a nemverbális kommunikáció sajátos mozzanatait örökíti meg”[13]. Igazi élménnyé akkor válnak a műalkotások, ha „a személyiség igyekszik felolvadni bennük”, de ez a képesség szocializáció eredményeként fejlődik ki, illetve fejleszthető[14]. Buda Béla definíciója szerint – melyre még az anamorfizmust taglaló záró részben viszszatérünk – az empátia ahhoz kell, hogy „a műélvező a műalkotásban megtalálja az embert, az alkotó olyan személyiségrétegeit, amelyeket a megszokott kommunikációs formákban talán ki sem lehet fejezni.”[15]

Az a szerep, amelyet Buda Béla a könyv ezen fejezetében a mitológiának, a kereszténységnek (a reformációval keresztyénségnek) és a Bibliának mint értelmező keretnek tulajdonít, valójában a kognitív metafora kulturális, illetve kultúraértelmező szerepének feleltethető meg. A színházi előadás és a mozinézés során – de a nyolcadik művészetnek tekintett televíziózás mint otthoni mozi folyamán is – végbemenő azonosulási folyamatot „empátiás tréning”-nek tekinti Buda Béla. A „critique de l’identification” 20. századi francia irányzatához hasonlóan kiemeli az ekkor végbemenő érzelmi azonosulás jelentőségét, de meg is kü-

[10] Buda Béla: *Empátia. A beleélés lélektana*, Budapest, KRE – L’Harmattan, 2012, 314–324.
[11] Uo., 314–315.
[12] Uo., 315.
[13] Uo., 315.
[14] Uo., 316–317.
[15] Uo., 317.

lönbözteti azt az empátiától: „A tudatosítás hiánya különbözteti meg a drámai azonosulást az empátiától", mert az empátiás megértésre törekvő ember „csak pillanatokra, időszakosan adja fel énhatárait", az identifikáció során azonban énje teljesen háttérbe szorul.[16] Vagyis „a film nézése közben empátia nem bontakozhat ki, hiszen a kognitív feldolgozásnak még kevésbé van lehetősége, mint a színdarab nézésekor"[17]. Kérdés persze, hogy a befogadás folyamata mikor fejeződik be (időben nem feltétlenül korlátozódik a műélvezet szigorúan vett idejére). A film által kiváltott identifikáció – fejti ki Buda Béla – sokban hasonlítható a gyermek és a serdülő felnőtt szerepmodellekkel történő azonosulásához. Bár megállapítja, hogy a filmben túlnyomórészt azonosulással, és nem empátiával van dolgunk, mégis ennek a művészeti ágnak jósolja a legnagyobb jövőt az empátiát fejlesztő mentálhigiénés programokban, a film lélektani tartalmaival elképzelhető „jótékony manipuláció" okán.[18] Emellett röviden ismerteti a művészetterápiák (közös rajzolás, olvasás, videózás, filmezés, zene-, ill. táncterápia, pszichodráma) empátiát fejlesztő hagyományát is.[19]

## VIZUALITÁS AZ IRODALOMBAN, IRODALOM A VIZUÁLIS MŰFAJOKBAN

A művészetek közül az irodalom a *par excellence* nyelvi művészet, mégis a vizualitás, az emlékezetből érkező, vagy a befogadás során ott felidézett képsorok alapvető kísérő elemei az irodalmi mű születésének és befogadásának. A filmművészet, különösen az 1960-as évek francia filmművészete szándékosan játszik a nyelvi és képi narratíva, elbeszélésmód kölcsönhatásaival, a filmművészet sajátos produktumait teremtve meg ezáltal. A 20. századig, legalábbis az Artaud által nyugati

[16] Uo., 318.
[17] Uo., 320.
[18] Uo., 323.
[19] Uo., 323.

színjátszásnak nevezett hagyományban, a szöveg primátusa megkérdőjelezetlen volt egészen addig, míg az első párizsi világkiállítás alkalmával bemutatkozott keleti színjátszás hieroglifa-szerű jelrendszere nem inspirálta egy rituálisabb, s ezen belül a vizualitásra nagyobb hangsúlyt fektető irányba.

Alapfogalmak. Az irodalmiság fogalmának a meghatározása, vagyis a válaszadás arra a kérdésre, hogy mi tesz egy művet irodalmi művé, több irodalomelméleti iskolát is foglalkoztatott. Az irodalom vizuális vonatkozásai több szinten is értelmezhetők:

- Először is visszavezethető arra az alapvető dilemmára, hogy az emberi gondolkodásban vajon a szó vagy a kép az elsődleges.
- Másodszor gondolhatunk a szöveget kísérő vizuális jelenségekre: emblémákra, képversekre (kalligramma), illusztrációkra.
- Végül gondolhatunk az irodalmi szövegben immanensen megjelenő képekre, kezdve az *ekphraszisz* műfajától, az irodalmi (nyelvi) metaforán mint kitüntetett szóképen át a kifejezetten szemléletes, képeiben erősen építkező szövegekig. Ezekről esik szó az első fejezetben Yves Bonnefoy és Jean-Michel Maulpoix költészete kapcsán.

W. J. Thomas Mitchell szerint „a szavak és a képek közötti viszony azokat a kapcsolatokat tükrözi, (…) amelyeket a szimbólumok és a világ, a jelek és a jelentések között rögzíthetünk. A szavak és a képek közötti szakadékot ugyanolyan szélesnek képzeljük, mint a szavak és dolgok közöttit, mint (a legszélesebb értelemben vett) kultúra és természet közöttit. A kép az a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek mutatja magát. A szó a »másik oldal: az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke«."[20]

[20] W. J. Thomas Mitchell: Mi a kép?, in Bacsó Béla (szerk.): *Mi a kép? Kép – fenomén – valóság*, Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 367.

## IRODALOM ÉS FILM

*„My task ... is by the power of the written word, to make you hear, to make you feel - it is before all, to make you see."*

(Joseph Conrad, 1897)

Filmadaptáció legtöbbször elbeszélésből, regényből, drámából készül, mert a narratív műfajok biztosítják leginkább a filmre jellemző cselekményességet. Költői, művészi alkotásoktól azonban a poétikus matéria sem idegen. A regényadaptációnál a forgatókönyvíró a következő választások elé kerül: mit hagyjon ki, s az ezzel támadó hiányt milyen eszközökkel pótolja? Milyen képi technikát alkalmazzon a leírtakhoz? Ezeket a döntéseket meghatározzák a két műfaj befogadásának eltérő körülményei. Egy regény elolvasása legalább több órát, de esetleg több napot is igénybe vehet (a befogadás ideje egyénre szabható, fel is szabdalható több részletre, újraolvashatunk, átugorhatunk részeket). A filmnézés általában két-három órára koncentrálódik, moziban, vagy otthon történik (DVD, letöltés stb.), de ma már akár mobiltelefonon is megoldható. Általánosságban elmondható, hogy a befogadás ideje nem megszakított, s gyakorta társaságban történik. A néző mintegy „foglya" a filmnek.

Az irodalomban használatos filmes technikák szempontjából az „új regény" („nouveau roman") olyan, az ötvenes évek elején indult és hozzávetőlegesen két évtizedig tartó francia irodalmi irányzat volt, melynek alkotói szembefordultak a hagyományos értelemben vett irodalmi narrációval, miközben technikáik egy része beépült a hagyományos irodalmi irányzatokba is. A mozgalom tagjai közül többen is kapcsolatba kerültek a filmmel pályafutásuk során. Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet és Jean Cayrol forgatókönyvet írtak Alain Resnais-nek (*Szerelmem, Hirosima*, *Tavaly Marienbadban*, *Muriel*) és Duras Henri Colpinak is (*Ilyen hosszú távollét*). A hatvanas évek közepétől Duras és Robbe-Grillet maga is elkezdett filmeket készíteni, Michel Butor pedig videóra vett könyveket „írt". Mivel már korábbi műveinél is fontos volt a látvány (könyvei nemcsak irodalmi, de vizuális műalkotások is voltak),

úgy gondolta, a videó sokkal kötetlenebb, szabadabb befogadást tesz lehetővé az ilyen művek számára.

Az „új regény" és a film találkozásából született *Tavaly Marienbadban*[21] narrációja úgy halad, hogy különböző eseményekre, helyzetekre látunk eltérő változatokat: a férfi elmeséli találkozásuk történetét, a nő kétségbe vonja vagy teljesen másra emlékszik, aztán a férfi emlékszik másképp és így tovább. A film mindvégig fenntartja a teljes bizonytalanságot megélt múlt és elképzelt történet között, az elbeszélés egyetlen pontján sem hagyja egyik változatot sem a másik fölé kerekedni. A film meg kívánja szüntetni a lineáris narrációt, filmbeli események időben egymásra következését. Mintha filmen látnánk megvalósulni a modern matematika nagy felfedezéseit, a fraktálszerű szerkesztést. Mind a fraktálok, mind a káoszelmélet esetén kulcsfogalom a „kezdeti körülményektől való érzékeny függőség". Az elbeszélés végtelen szerteágazhatóságának metaforája a megnyíló folyosók. A találkozás és a kert vissza-visszatérő, ugyanakkor minden alkalommal más formában viszszatérő elemként (valóságos kert, kert a falon látható képen, ugyanaz a kert, de a szereplők másik ruhában, mintegy „másik" találkozást sejtetve) hangsúlyozzák a narráció és az idő körkörösségét, tökéletes felcserélhetőségét, sőt esetlegességét. A gyufaszálak (egy másik változatban a dominó) kirakása metaforája az elbeszélés minden elemre vonatkozó permutálhatóságának. A kérdés (történt-e valami köztük előző évben, s hol, Marienbadban, vagy másutt?) a film végén is eldöntetlen marad.

## SZÍNHÁZI KOMMUNIKÁCIÓ. VIZUALITÁS A SZÍNHÁZBAN. SZÍNHÁZ ÉS IRODALOM

A színház kizárólagos sajátossága, hogy tárgyát, az emberi kommunikációt az emberi kommunikáció által mutatja be: a színházban az em-

[21] Alain Resnais filmje, 1961, forgatókönyv: Alain Robbe-Grillet, az „új regény" képviselője.

beri kommunikációt (a szereplők közti kommunikációt) magában az emberi kommunikációban, a színészek kommunikációjában ábrázolják. A szemiológia és az információelmélet kommunikáció-fogalmának megfelel-e az, ami a színházban, a színpad és nézőtér között történik (a közönséggel való kommunikáció, a közönség bevonása, ezek összemosása a köznapi szóhasználatunk részei)? Amennyiben a kommunikáció kölcsönös információcsere, amelyben a néző az adott kódot használó vevővé (befogadóvá) válik, akkor a színpad és nézőtér között zajló történés nem nevezhető kommunikációnak. (A visszajelzésre ugyanis a néző leginkább a taps, a fütty vagy a tojásdobálás eszközeivel rendelkezik.) Amennyiben hatásgyakorlásként fogjuk fel a kommunikációt, akkor ez már a színházra is alkalmazható: valamilyen módon „érint" bennünket az előadás. Ebben a kommunikációs folyamatban az adó és a vevő egyidejűleg van jelen (a jelteremtés egy időben történik a kommunikációval). A szemiológiai kutatások még nem alakították ki az előadás befogadásának általános elméletét (modelljét). Pedig a recepciókutatások általában elérték azt, hogy – az irodalomtudományból kiindulva – a műalkotást létrehozó szerzőről (pozitivista kritika), a műalkotás műegészére (új kritika, strukturalizmus) és a befogadóra (olvasó, néző, megfigyelő) helyezte a hangsúlyt.[22]

A konkrét világ (melyet a színen látunk) és a képzeletbeli világ (melyet a színen megjelenőben felismerünk, benne megismerünk) az akció itt és mostjában kapcsolódik össze. A pontszerű mozdulatlanságok egymásutánjában a színész és a tárgyak teste biztosítja a kontinuitást. Az idő és tér egysége a regényben Bahtyin szerint a „kronotoposz". A színházban az itt és most élménye leírható ezzel a kronotoposz-fogalommal.[23]

[22] Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienne, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, 2006, L'Harmattan, Kommunikáció szócikk.

[23] Sepsi Enikő: Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza, in Tasi József (szerk.): *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 144; 139–153; Patrice Pavis: *Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, 139. (magyarul: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003.)

A színházi kommunikáció alapja (fő meghatározója) lehet

1. auditív (szöveg, hangeffektek).
2. vizuális. A kinezika a gesztuson és az arckifejezésen keresztül történő kommunikáció tudománya. A testi kifejezés egy, az egyén által elsajátított és kultúrák szerint változó kódrendszernek van alávetve. A kép (színpadkép, látvány, gyakorta a festményszerű díszlet, állókép, élőkép, mozgókép) egyre fontosabb szerepet játszik a kortárs színházi gyakorlatban. A kép színháza a szöveg, fabula vagy akció fogalmai fölé kerekedett, s eljutott oda, hogy színpadi képek soraként értelmezi az előadást, sőt a nyelvi és aktáns anyagot is mint képeket kezeli. A színrevitel persze mindig képpé alakítás, de többé vagy kevésbé képekben gazdag, illetve „képzeltető". A kép képzeletbeli és dematerializált dimenziójának keresése megújítja a drámai szöveg státuszát, újraolvassa azt.[24,25]

Aszerint, hogy az előadás melyiket részesíti előnyben, beszélhetünk különféle színházi elképzelésekről, iskolákról, korszakokról.

Fogalom-tisztázások. A kortárs színházi gyakorlatot pontosabban leíró „előadás" és „látvány" szavaink idegen nyelvű megfelelői sokat segítenek a színházi vizualitás megértésében: a *spectacle, performance, Vorstellung, Aufführung, Darstellung* kifejezéseket használjuk a „darab" helyett. A *cultural performance* fogalma az etnoszcenológia tárgya, jelentése: látványra építő tevékenységi vagy viselkedési formák. A külső megfigyelői pozícióban jelenlévő aktáns (Greimas) feltétele a *cultural performance*-nak (ezáltal a fogalomból kizárja a szertartást és a rituálét). A színházi látvány része a színész játéka, a színpad ikonikus természete, a színpadkép, a színpadon megjelenített képek. A szöveg ez esetben nem más, mint a dráma nyelvezete, szimbólumhasználata, az

[24] L. Robert Wilson Persephone-rendezését Philipp Glass zenéjével.

[25] L. még Pavis: *Analyse des spectacles*, Kép (1) szócikk. Megkülönböztetendő a drámából ismert képtől (tableau), mely a helyszín, a hangulat és a kor nagy váltásai alapján elkülönülő egység.

önkényes (mert nyelvi) jelek rendszere. A színész beszélő képként viselkedik. A látvány és szöveg feszült kapcsolata jellemzi az új, posztdramatikus színházat. Ezt a jelenséget a pszichoanalízistől átvett denegáció (*denial*, *denegation* angolul, vagy a freudi *Verneinung* németül, *dénégation* franciául) fogalmával ragadhatjuk meg. A terminus olyan folyamatot jelöl, amely beemeli a tudatba az elfojtott tudatalatti elemeket, melyeket ugyanakkor tagad is (pl. „Ne hidd, hogy nem szeretlek."). A látvány és a szöveg feszült kapcsolatában ez azt jelenti, hogy a látvány nem „kíséri" a szöveget, hanem önálló életet él.[26]

A szöveg uralma alól kikerült színház elmélete. A kortárs színházi szemiológia atyjának tekinthető Patrice Pavis életművében (ha egyáltalán beszélhetünk így egy lezáratlan pályáról) a klasszikus színházi szemiológia megújítására törekszik: a jelentettek tanulmányozását egy energetikai modellel, a vektorizációval helyettesíti, összekapcsolva ezzel szemiológiát és befogadás-esztétikát. Eközben olyan metodológiai problémákhoz jut el, mint a befogadás vizsgálatának esetlegessége vagy a vektor műbeli (előadásbeli) eredőjének meghatározása, mely az energetikai modell egyik kulcsmozzanata. A jelentés hermeneutikai vizsgálatának és a jelentéskényszeres befogadásnak a megkérdőjelezése nem pusztán a pavisi életmű, hanem a színháztudomány máig ható alapkérdései. Pavis *La mise en scène contemporaine* című könyve a *mise en scène* (kontextustól függően: színrevitel, illetve rendezés) közel százéves fogalmát és gyakorlatának változását járja körül a drámai szöveget (előszöveget) feltételező színreviteltől a rendezői folyamaton át annak eredményéig, vagyis egy komplex jelrendszerig (rendezés). Az angol szaknyelv részben megőrizte a francia *mise en scène* kifejezést, részben, az eseményszerűséget hangsúlyozva, az itt és most történő aktusként felfogott színházi eseményre a *performance*, performansz, sőt a produkció szót használja. Az elméleti és színháztörténeti áttekintést az elmúlt tizenöt-húsz év jellemző előadásainak elemzése kíséri, és a rendező funkcióváltozásainak köszönhetően előkerülő hasonmások sze-

[26] Pavis: *Színházi szótár*, Denegáció szócikk.

repét áttekintő fejezet zárja. A rendező szerepének megváltozását jól mutatja a „mozgásszínház" (fizikai színház) gyakorlata, mely egész jól megvan rendező nélkül, és a színészre ruházza át a műegész partitúrájának létrehozását. A nyolcvanas években a rendezés egybemosódik a performansszal, a gyakorlat finomodik, és elszakad a teóriától. Az angolszász területeken, különösen az egyetemeken virágzó posztmodern és posztstrukturalista teóriák (például a derridai dekonstrukció) nemigen találnak visszhangra a színházi gyakorlatban (kivétel Richard Foreman és a Wooster Group).[27]

Visszatérés a szöveghez – másként. 1990-től a szöveg visszatérésének, egy új dramaturgia kialakulásának vagyunk tanúi, melynek gazdasági oka a látványtársadalom előadásainak aránytalan költségvetése. A *performance theory* vagy *performance studies* elterjedt, de gyakorta hiányzott belőle az elemzés metodológiai megalapozottsága. Az esztétikai tárgyként felfogott előadás visszavezet a teatralitás fogalmáig, egészen Mejerholdig, Copeau-ig. A performansz gyakorta hozzájárul a kompakt szövegek megnyílásához, olvashatóságához. A hangsúly tehát a recepció elősegítésére helyeződik, s kevésbé szól szerző és rendező konkurenciájáról. Emellett megjelenik a fogalom metaforikus használata is, mely a végtelenségig, sőt a használhatatlanságig tágítja a *mise en scène* fogalmát. Patrice Pavis három 2008-as magyarországi előadása ezen erővonalak mentén fogalmazódott meg, s egy ellenszótár megírásának vágya fejeződött ki bennük, mely a rendező által a próbafolyamat során adott pillanatban, adott helyen, adott személyhez kötve alkalmazott metaforikus kifejezéseket tartalmazná. Ezek a legkevésbé sem teoretikus kifejezések (egy rendező sosem mondja azt, hogy „alak" vagy „didaszkália") egy meghatározott rendezőre, színházra, csapatra jellemző belső „szakzsargont", ha tetszik, poétikus nyelvezetet alkotnak, melyet – akár az argót vagy egy költő sajátos nyelvhasználatát – szótárba lehet rendezni. Ahogyan Barthes dolga végeztével szívesen tért vissza a szöveg öröméhez, Patrice Pavis, az elméletalkotó eljut a színház,

[27] Sepsi Enikő: Patrice Pavis Magyarországon, *Színház*, 2008/9, 26–27.

a színházi gyakorlat nyelvének poétikusságához, szeretetéhez és öröméhez. Mindeközben természetesen az egyedi színházi jelenségek megragadásához továbbra is szükség van egy metanyelvre, vagyis a színháztudomány terminológiájára, ahogyan szükség van az egyes költői nyelvhasználatokat közös nevezőre hozó, vagyis az értelemközösséget megteremtő poétikákra, az elmélyült megértést jelentő irodalomelméletekre is.

## ANAMORFIZMUS ÉS INTERPRETÁCIÓ (KITEKINTÉS)[28]

A kifejezés azt jelenti, hogy csupán egy bizonyos optikai látószögből válnak értelmessé a „normális" látószögből csak torz formációt mutató zavaros foltok. Klasszikus példa id. Hans Holbein *Követek* című festménye, ennek alján észleljük az első látásra torz foltot, amelyről a kellő látószögből derül csak ki, hogy az egy pontosan megformált koponya. Bár az anamorfizmus kifejezést először egy német jezsuita használta 1650-ben, Shakespeare korában még a „perspective" szót alkalmazták erre is. A téma kutatója, Orosz István költő, grafikus és művelődéstörténész szerint Shakespeare *II. Richard*jában Bushy királynénak szóló szavaiban (2,2, 16–19), akárcsak a híres XXIV. szonettben – „Mine eyes hath play'd tha painter..." – erre a jelenségre történik utalás. Orosz saját fordításában a „perspective" szót „anamorf ábra" kifejezéssel adja vissza a *II. Richard* említett passzusában: „A könnyben ázó bús szem az egészt / részekre törten tükrözi, ahogy / anamorf ábra szemből nézve csak / zavaros kép, de ferdén s messziről / értelme lesz"[29]. Jövőbeli kutatás feladata kideríteni, hogy az anamorfózis funckionálhat-e esetleg értelmezői elvként is, miszerint egy darabnak a szerző által (rejtve?) intencionált jelentése csak egy bizonyos értelmezői perspektívában

[28] Köszönöm Fabiny Tibor segítségét, melyet a tananyag ezen részének megírásában nyújtott.

[29] Orosz István: *Válogatott sejtések (a tojás volt előbb)*, Budapest, Typotex Kiadó, 2013, 39.

jelenik meg. Az empátia – ahogy azt Buda Béla definiálta a művészetekkel kapcsolatban – az értelmező segítségére lehet az adott értelmezői perspektíva megtalálásában. A művészetet mint vizuális kommunikációt a kognitív metafora fogalmán belül ezen értelmezői elv mentén elképzelő megközelítési mód új szakaszt nyithat a befogadáselméletek századának nevezett 20. század rendkívüli pluralitása után. A metafora-kutatások nagyon messze jutottak ahhoz, hogy azt sejthessük: lehetséges, hogy a metaforákban rejlik a platóni értelemben vett valóságos világ, a tényleges érzékelés nyelve. Vagyis lehetséges, hogy az anamorfózis maga is metafora. Az empátia pedig az összekapcsoltságot hozza ebbe a kognitív metaforába. Lehetséges, hogy ez volt Buda Béla rejtett szakralitása is, a „csak másban moshatod meg arcodat" elve. Hiszen a neuropszichológia is lokalizálni próbálta a metaforaértelmezés központját. A kutatások arra engednek következtetni, hogy a vizualitásban determinált nyelvi metaforák kódolása és dekódolása a két agyfélteke együttes produkciója, kölcsönösen meghatározott, egymást erősítő összekapcsoltságuk révén.[30] A kölcsönös meghatározottság teljesebb valóságértést jelenthet.

[30] Fehér Katalin: *Kép, nyelv, nyelvi kép*, http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_04_tel/06_kep (Letöltés: 2014. március 2.)

## ELSŐ RÉSZ

# KÉP ÉS JELENLÉT – A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZET KÉT VONULATÁRÓL

# YVES BONNEFOY ÉS A JELENLÉT KÖLTÉSZETE

Yves Bonnefoy életműve nemzetközi tekintélye ellenére kevéssé ismert hazánkban. Verseinek első magyar fordítása Timár György *Még egyre az a hang* (Európa, Budapest, 1973) című kötetében jelent meg. A *Francia költők antológiája* (Magyar Könyvklub, Budapest, 1999) egy verset hoz, a *Látogatás* című (szerk. Tóth Krisztina, Műfordító Füzetek, JAK – Jelenkor, Budapest – Pécs, 1995) kortárs költészeti antológia nem közöl szöveget Yves Bonnefoy-tól. A *Nagyvilág* folyóirat 2001/5. számában négy verset publikál Vajda Lőrinc fordításában.

Az Eötvös Collegium régi és új tagjai közül többen, vezetésemmel és velem együtt, évekig tanulmányozták és fordították ezt az általam Párizsban megismert poétikai életművet egy folyamatos műhelymunka keretében. Első eredményeinket, egy átfogó tanulmányt Yves Bonnefoy prózaverseiről, a *Zeuxis utolsó szőlői* című alciklus és *A francia költészet és az azonosság princípiuma* című esszé fordításait a *Penser poétique. Études et traductions littéraires de la poésie française moderne et contemporaine*[31] című kötetben és a *Nagyvilág* 2003/12. számában tettük közzé, 2007-ben pedig az Argumentum Kiadónál megjelenhetett a *Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai* című kötetünk, Yves Bonnefoy ajánlásával, valamint festőbarátai, Hollán Sándor és Bokor Miklós reprodukcióival.

Az akkori válogatásnál három szempontot vettünk figyelembe. Egyrészt többségében olyan szövegeket fordítottunk le, amelyek még nem

[31] Szerk. Sepsi Enikő, Argumentum Kiadó – Eötvös József Collegium, 2002.

jelentek meg magyarul (ilyenek voltak a prózaversek és a prózai írások). Másrészt törekedtünk arra, hogy a válogatás a lehető legteljesebben mutassa be az életmű minden fontosabb műfaji jellemzőjét, poétikai és elméleti csomópontját. Harmadrészt a kötet szövegei hangsúlyosan a vizualitás, ezen belül különösképpen a festészet és a költészet viszonyát tárják elénk (melyek a jelenlét, a pillanatnyiság megragadhatóságának központi kérdése körül fogalmazódnak meg). A legnagyobb képzőművészek (Tàpies, Chillida, Ubac, Garrache, Alechinsky) közreműködésével létrejött munkái után a kötetben található Alexandre Hollan- (Hollán Sándor) és Miklos Bokor- (Bokor Miklós) reprodukciók is ezt a szoros kapcsolatot erősítik. Két olyan magyar származású festő ajánlotta fel nagylelkűen alkotásait a magyar kiadás számára, akiknek litográfiái, reprodukciói álltak már Bonnefoy-versek mellett (*A tévelygő élet* első kiadása Bokor Miklós litográfiáival jelent meg, az *Ahol aláhull a nyílvessző* Alexandre Hollan munkáival, a *Kép és jelenlét*, mint említettem, mindkettejükével), illetve ihlettek Bonnefoy-szövegeket (a *Kép és jelenlét* kötetben található Bokor Miklósról című írást és a Hollán-monográfiát).

A költői tevékenység funkcionális eleme a vizualitás, az *ut pictura poesis* elv belső alkalmazása. Nem új gondolat ez, az ikonológia teoretikusai a reneszánsztól kezdődően hangsúlyozták azt a strukturális és funkcionális analógiát, mely a költői képet a vizuálissal összeköti.[32] A dolgok egyszerre való ábrázolása és kimondása olyan működése a költői fantáziának, amely párhuzamba állítható az emblémák létrehozásával, olyannyira, hogy Diderot fel is állította ezt a párhuzamot.[33] Paul

[32] Cesare Ripa: (*Proemio à l'*) *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (1643), Jean Baudoin fordítása, Paris, Bibliothèque Universitaire de Lille, Aux Amateurs de Livres, 1989.

[33] Denis Diderot: Lettre sur les sourds et les muets, in uő: *Oeuvres complètes*, t. II., La Club Français du Livre, Roger Lewinter előszavával, 1969, 549. („Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques

Ricoeur is, Wimsatt és Beardsley verbális ikon-fogalmához visszanyúlva, *Az élő metafora* című könyvében[34] a jelentés és a költői nyelv ikonicitását hangsúlyozza, vagyis a jelentés és a felidézett képsorok fúzióját tartja elsődlegesnek, nem pedig a hang és a jelentés fúzióját. Yves Bonnefoy kötetben található 1981-es székfoglaló beszédében költő módjára járja körül a reprezentáció csapdáit és a benne felvillanó lehetőségeket. Egyik esszékötetében, a *Le Nuage rouge*-ban írja: „plus spécifiquement les poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture"[35]: minél jobban az azonnali, közvetlen felé fordult a költők figyelme, annál inkább érdeklődtek a festészet iránt.

*Giacometti poétikája* című – a magyar kiadásokban nem közölt – szövegében így szól a nem-verbális és verbális művészet kapcsolatáról: „A költészet összehasonlító tanulmányozásában az egyik legfontosabb tényező a költők és más művészek kapcsolata, mivel a festők és a szobrászok, a zenészek és az építészek abban a pillanatban találkoznak figyelmük tárgyával, amikor a figyelem szabadulni kezd, vagy már teljesen felszabadult a szavak uralma alól: ezzel lehetővé válik, hogy művészetük feloldja a kollektív tudat merevségeit (…) Ekkor a költészet megváltozik, és funkciója, természete könnyebben megfigyelhető lesz (…) Ezek kiváltságos időszakok a szükséges poétikai vizsgálathoz, mely pontosíthatja, mi köti össze és mi választja el a szavakkal munkálkodó alkotókat azoktól, akik magukat a nyelven kívülre igyekeznek helyezni."[36]

A jelentős klasszikus műveltséggel bíró kortárs költő *Kép és jelenlét* című kötetünkben lefordított háromrészes prózavers-ciklusa felidézi egy ókori görög festő, a hérakleiai Zeuxisz alakját (szül. kb. Kr. e. 464, valószínűleg Apollodorosz tanítványa volt), pontosabban egy, a mada-

qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique. / Mais l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde. Il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement.")

[34] Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

[35] Yves Bonnefoy: *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, 319.

[36] Yves Bonnefoy: La poétique de Giacometti 1981–1982, in *Lieux et destins de l'image* (Un cours de poétique au Collège de France 1981–1993), Paris, Seuil, 1999, 39.

rakkal küzdő sziszüphoszi – vagy esetleg prométheuszi – küzdelmet folytató Zeuxisz történetét. A forrástörténetnek több változata ismert. Vélhetően Zeuxisz festményei nyomán készült alkotások fennmaradtak az ókori Róma villáinak a falán. Cicero és az idősebb Plinius szerint Zeuxisz Krotón öt legszebb lányáról mintázva megfestette a trójai Helénát, emellett a Kentaur családot, Pénelopét, egy atlétát, a gyermek Herkulest, Jupitert stb. Az ókori szövegek mindösszesen 18 festményről tesznek említést. Állítólag (Verrius Flaccus szerint) egy öreg hölgy megfestésekor érte a halál, méghozzá úgy, hogy halálra nevette magát.

François-André Vincent *Zeuxis choisissant pour modèle les plus belles filles de Crotone* című 1789-es, XVI. Lajos megrendelésére készített festménye a Louvre-ban található, és azt ábrázolja, amikor Zeuxisz Krotón öt legszebb lányát kiválasztja Heléna alakjának megformálására.

Lukianosz Zeuxisz vagy Antiokhosz című írásában a legkiválóbb festőnek nevezi Zeuxiszt, aki témájában újszerű kísérletei között megfestett egy kentaurnőt, „melynek Athénban van most egy másolata, amelyet pontos mérték szerint készítettek az eredetiről". Lukianosz ezt a másolatot írja le egy ekphraszisz keretében, mely a valóságos vagy képzelt festmények nyelvi átültetésére szolgáló sajátos irodalmi műfaj. Ez az intertextuális metaműfaj az ókortól a 19. századig a képi sokszorosítás technikai problémái okán fontos társadalmi szereppel bírt. Az *ekphraszisz* egyrészt a kép hű fordítására, pontos leírására törekszik, másrészt a szerző nyelvi virtuózitásának bizonyítéka. Iyenformán az olvasó két művész munkáját is csodálhatja, egyrészt azét, aki a képet megfestette, másrészt azét, aki ilyen jól le tudta azt írni. Lukianosz először az alábbi tárgyilagos, majd egy elemző résszel írja le a Zeuxisz másolatot:

> „A kentaurnő dús pázsiton nyúlik el a festményen, egész lórészével a földön fekszik, és hátsó lábait kinyújtja, nő-része pedig lágyan fölemelkedik, és könyökére támaszkodik; mellső lábait már nem nyújtja ki, mintha oldalára dőlne, hanem az egyiket, mintha térdelne, behúzott patával behajlítja, a másik viszont felemelve a földnek rugaszkodik, mint amikor a lovak ugrani készülnek. A csecsemők közül az

egyiket fölemelve ölében tartja és ember-módra táplálja, odanyújtva neki asszonyi mellét, míg a másikat csikó módra szoptatja, lóemlőjéből nyújtva neki táplálékot. A kép felső részén, mint valami magaslatról egy kentaur nyúlik előre nevetve, bizonyára a csecsemőket kettősen szoptató kentaurnő párja; nem látszik azonban egészen, csak lóteste közepéig, jobb kezében oroszlánkölyköt tart a magasban lóbálva, mintha játékosan ijesztgetné az ikreket."[37]

Végezetül Lukianosz elmeséli, hogy Zeuxisz, csalódva képe fogadtatásában, vagyis abban, hogy csak a téma újszerűségét látták benne, s nem érdekelt senkit, hogy szépen és művészien van-e megalkotva, letakartatta a képet.

Hasonló tanulsággal jár az a történet, amelyet az idősebb Plinius a *Naturalis Historia* XXXV. fejezetének 66. caputjában ír le, amely szerint egy Parrhasios nevű festő versenyre hívta ki Zeuxiszt, és mint írja, Zeuxisz szőlőszemei olyan élethűen voltak megfestve, hogy a madarak ráröppentek. Az elégedett Zeuxisz kérte, húzzák el végre a függönyt, hogy megnézhesse Parrhasios festményét. S ekkor, rádöbbenve, hogy illúzió áldozata lett, hiszen a függöny Parrhasios festménye volt, Zeuxisz szerényen elismerte Parrhasios győzelmét, hiszen Zeuxisz csak a madarakat tévesztette meg, Parrhasios viszont egy művészt, magát Zeuxiszt. Majd Plinius felidéz egy másik Zeuxisszal kapcsolatos történetet, vagy az előbbi variánsát, melyet az idősebb Seneca a *Controversiae*-ben (10.5.27) egy szónok controversia-beszéde kapcsán mesél el és értelmez. Eszerint a festmény szőlőfürtöket és egy fiút ábrázolt. Az élethűen megfestett szőlőre ráröppentek a madarak, amitől Zeuxisz dühbe gurult, mondván, hogy ha a megfestett fiú is hasonlóképpen életszerű lett volna, elűzte volna a madarakat. Zeuxisz letörölte hát a fürtöket, ami Seneca értelmezése szerint azt jelenti, hogy a *veritas* elve helyett a művészi egység mellett tette le a voksát.

[37] Lukianosz: Zeuxisz vagy Antiokhosz, in *Lukianosz összes művei I.*, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 573–574.

A történetek a megtévesztés, egy későbbi francia elnevezés szerint a *trompe-l'œil* fogalma köré csoportosíthatók, mely kifejezés, és maga a jelenség, melyet kifejez, Európában később jelentkezik, legjellemzőbb példái a klasszikus korra datálhatók. A megtévesztés sikerességének próbája nem a látás, hanem a cselekvés, pontosabban a cselekvés meghiúsulása. A *trompe-l'œil* arra próbál rábírni bennünket, hogy kilépjünk a művészetből, a valóság kedvéért. Ha engedünk a kísértésnek és kilépünk a művészetből, akkor viszont csalatkozunk. Vagyis a Zeuxisztörténet kevésbé a realizmusról, mint annak kritikájáról szól.

Yves Bonnefoy megrajzol egy másik, a madarakkal küzdő Zeuxiszt. A második alciklus utolsó szövegében a madarak egyre vadabbul tépik a már sötétben festett szőlőszemeket. „Il inventa de ne plus peindre, de simplement regarder, à deux pas devant lui, l'absence de quelques fruits qu'il avait voulu ajouter au monde".[38] Nézi tehát a szőlők hült helyét, ám a madarak annak a közelében maradnak, aki egyedüli hordozója ennek a hiányzó jelenlétnek.

A harmadik alciklust egyetlen narratív szál vezeti. Íme néhány számozott prózavers a kilencből[39]:

I

„Zeuxis, malgré les oiseaux, ne parvenait pas à se dépendre de son désir, certainement légitime : peindre, en paix, quelques grappes de raisin bleu dans une corbeille.

Ensanglanté par les becs éternellement voraces, ses toiles déchiquetées par leur terrible impatience, ses yeux brûlés par les fumées qu'il leur opposait en vain, il n'en continuait pas moins son travail, c'était à croire qu'il percevait dans les vapeurs toujours plus épaisses, où

[38] Yves Bonnefoy: Encore les raisins de Zeuxis in uő: *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, 77.

[39] A francia szöveget a *La Vie errante* c. kötetből (l. fent), a magyar fordítást az Yves Bonnefoy: *Kép és jelenlét* (Budapest, Argumentum Kiadó, 2007) c. kötetből idézem (103–111).

s'effaçait la couleur, où se disloquait la forme, quelque chose de plus que la couleur ou la forme.

Zeuxisz, hiába is támadták a madarak, nem bírt megszabadulni a minden bizonnyal jogos vágytól, hogy nyugton lefesthessen néhány fürt kék szőlőt egy kosárban.

Vérzett örökké éhes csőrüktől, vásznait széjjelszaggatta ádáz türelmetlenségük, szemét marta a sok füst, mellyel ellenük szegülni próbált, hasztalan, de munkáját egy percre fel nem adta, mintha az egyre sűrűsödő párában, melyben elmosódott a szín és megvetemedett a forma, többet látna puszta színnél és formánál.

II

Il reprenait souffle, parfois. Assis à quelques pas de son chevalet parmi les grives et les aigles et tous ces autres rapaces qui s'apaisaient aussitôt qu'il cessait de peindre et semblaient même presque dormir, appesantis dans leurs plumes, pépiant parfois vaguement dans l'odeur de fiente.

Időnként megpihent. Leült néhány lépésnyire állványától rigók, sasok és más csőrös fenevadak közé, melyek elcsitultak, mihelyt abbahagyta a festést és tollukba süppedve aludni látszottak, önnön piszkuk szagában néha halkan megpittyenve.

IV

Et pas même, pourtant, ces grappes lourdes, un de ces déguisements par lesquels il avait essayé, parfois, de donner le change à la faim du monde. Ainsi avait-il ébauché, ah certes naïvement ! des raisins rayés de bleu et de rose, d'autres cubiques, d'autres en forme de dieu terme noyé dans sa grande barbe. En vain, en vain ! Son projet n'avait pas même le temps de prendre forme. On dévorait l'idée à même l'esprit, on l'arrachait à sa main tentant d'aller à la toile. Comme s'il y avait dans l'inépuisable nature des raisins striés, des grains durs à six faces

qu'on jetterait sur la table, pour un défi au hasard, des grappes comme des stautes de marbre pour la délectation des oiseaux.

Pedig még csak nem is testes fürtök, nem afféle álcák, mint amilyenekkel a világ éhét próbálta néha megtéveszteni. Rajzolni kezdett hát, igaz naívan, hol kékkel, rózsaszínnel csíkozott szőlőfejeket, hol kockaformájúakat, hol hosszú szakállukba fulladt terminus isteneket. De hiába, mindhiába! Szándéka testet sem ölthetett. Fejében falták fel, vászonhoz nyúló kezéből tépték ki a gondolatot. Mintha a barázdált szőlők roppant természetében hatlapú kemény magocskák volnának, hogy az asztalra vetve kockaként a sorsot kihívják, és márványszobor fürtök, hogy a madarakat gyönyörködtessék."

A szövegek számozottak, ezáltal is kiemelve a narratív elem folyamatosságát, a próza erőteljes jelenlétét. Zeuxisz folytatja a küzdelmét, egészen az ötödik szövegig, amelyben néhány verébtől és rigótól eltekintve egyetlen madár sem jelenik meg.

A hetedik szövegben a festő egyre bizonytalanabb az érinthetetlen szőlőfürtök értékét tekintve; elvesztette viszonyítási pontját: a támadó madarakat.

VII

„Ah, que s'est-il passé, se demande-t-il ? A-t-il perdu le sens de ce que c'est que l'aspect d'un fruit, ou ne sait-il plus désirer, ou vivre ? C'est peu probable. Des visiteurs viennent, regardent. « Quels beaux raisins ! », disent-ils. Et même : « Vous n'en avez jamais peint d'aussi beaux, d'aussi ressemblants. »

Ou bien, se dit-il encore, a-t-il dormi ? Et rêvé ? Au moment même où les oiseaux déchiraient ses doigts, mangeaient sa couleur, il aurait été assis, dodelinant du chef, dans un coin de l'atelier sombre.

Mais pourquoi maintenant ne dort-il plus ? En quel monde se serait-il réveillé ? Pourquoi regretterait-il, comme il sent bien qu'il le fait, ses

jours de lutte et d'angoisse ? Pourquoi en vient-il à désirer de cesser de peindre ? Et même, qu'il n'y ait plus de peinture ?

Vajon mi történt? – tűnődik – Már nem tudja, hogy néz ki egy gyümölcs, vagy nem tud vágyakozni, élni? Nem valószínű. Látogatók jönnek, nézik. »Milyen szép szőlők!« – mondják. És hozzáteszik: »Soha nem festett ilyen szépet, ennyire élethűt«.

Vagy lehet – töpreng tovább –, hogy végig aludt volna? Álmodott? S amikor a madarak az ujjait tépdesték, festékjét falták, ott bóbiskolt volna a sötét műhely sarkában?

Akkor miért, hogy most nem alszik? Melyik világban ébredt? Miért sajnálja – mert érzi, hogy sajnálja – harcos-aggódó napjait? Miért kívánja, bár ne festene többet? S hogy egyáltalán: ne volna festészet."

Az utolsó szöveg Zeuxisz utolsó festményének fiktív leírását adja, vagyis ál-*ekphraszisz*ról van szó.

„C'est quelque chose comme une flaque, le dernier tableau que Zeuxis peignit, après longue réflexion, quand déjà il inclinait vers la mort. Une flaque, une brève pensée d'eau brillante, calme, et si l'on s'y penchait on apercevait des ombres de grains, avec à leur bord vaguement doré la fantastique découpe qui ourle aux yeux des enfants la grappe parmi les pampres, sur le ciel lumineux encore du crépuscule.

Devant ces ombres claires d'autres ombres, celles-ci noires. Mais que l'on plonge la main dans le miroir, que l'on remue cette eau, et l'ombre des oiseaux et celle des fruits se mêlent.

Olyan, mint egy tócsa, az utolsó kép, melyet Zeuxisz hosszú gondolkodás után festett hajlott korában. Tócsa, rezzenetlenül csillámló víz röpke gondolata, és ha közel hajolt hozzá az ember, látta benne a szőlőszemek árnyékát és finoman aranyozott szegélyükön a mesés kör-

> vonalat, mely a gyerekek szemében a fejet a hajtások közt körbefutja, az alkony még fényes egén.
>
> Világos árnyak előtt más, fekete árnyak. De ha az ember a tükörbe meríti kezét és felkavarja a vizet, madarak és gyümölcsök árnyéka összefolyik."

Kibédi Varga Áron *A realizmus alakzatai* című tanulmányában idézi az idősebb Plinius egy másik anekdotáját, melyben Timotheos Iphigeneia feláldozásának történetét festi meg, s elhatározza, hogy Agamemnon fájdalommal teli tekintetét kendővel leplezi, mert festő nem képes megjeleníteni azt a fájdalmat, amely a lánya halálát elrendelni kénytelen király és a kivégzést megállítani kívánó apa lelkében egyszemélyben feszül (ti. Agamemnonéban). Nem csupán Thimotheos kendője, amint arra Kibédi felhívja a figyelmet, hanem Yves Bonnefoy tócsája is a megmutatható és az ábrázolható közötti határvonalat szimbolizálja, mely Lyotard szerint[40] éppenséggel a kortárs művészet sajátja. Kibédi Vargával ellentétben viszont úgy gondolom, Bonnefoy-Zeuxisz nem a hallgatást választja, mert a szöveg nem az általa idézett résznél fejeződik be. Bonnefoy a tükörfelszínt választja, nem engedve a valóság-próbából sem: a *trompe-l'œil* nem jár csalódással, a harc lehetősége a tócsában is fennáll; vagyis a műalkotás kellemetlen és fájdalmas madár-tesztjének a víztükör, a kortárs tükörirodalom is ki van téve.

A madarak sötét és a szőlők világos árnyait összefogó tócsa rilkei értelemben vett nyitott forma az „előrevivő" vers és az „összefoglaló" próza[41] határmezsgyéjén szólal meg, az elmondható fabula jelenléte térbe és időbe, vagyis a végességbe helyezi a szöveget. A költői beszéd Bonnefoy számára nem más, mint az érzékelhető világgal autentikus kapcsolatba való kerülés, a legelemibbel, a pillanatnyival, amely nemcsak

[40] François Lyotard: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

[41] L. az *Istenítélet*hez (*Ordalie*) írt szerzői *Jegyzet*et in Yves Bonnefoy: *Kép és jelenlét*, ford. az Eötvös Collegium fordítóműhelye, szerk., bevezető tan. és jegyzetek Sepsi Enikő, Budapest, Argumentum Kiadó, 2007, 153–156.

őt, hanem a szintén az ötvenes években induló három másik költőtársát, Philippe Jaccottet-t, André du Bouchet-t és Jacques Dupin-t is a kép, vagyis egy kis olcsón beszerzett metaforikus végtelen éles kritikájára készteti. „Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion", idézi Baudelaire-t a Collège de France-ban 1981-ben elhangzott székfoglaló beszédében.[42] Jól mondja a francia, a kép szeretete szenvedély és szenvedés. Mert a kép csalóka. Az *eikon* egyrészt a mentális reprezentáció (egy dolog képe, álomlátás, *simulacrum*), másrészt materiális reprezentáció (portré) vagy, harmadrészt, két elem közötti hasonlósági viszony, s ez utóbbi okán köti Arisztotelész a metaforához. Az *eidos*ból (küllem, forma) származtatott *eidolon* mint tükörkép az irrealitáshoz kötődik, következésképpen a hazugsággal kerül összefüggésbe. A „vérité de parole", beszédbeli igazság keresése mit jelent hát az Anti-Platónt megíró Bonnefoy-nál? A kép leleplezését – melyet a szöveg *subplot*ja el is végez – és egyúttal az élet teljességébe való belehelyezését; de a kocka elvetését is, vagyis a véletlen beépülésének elfogadását, amire Mallarmé olyannyira képtelen volt. Rábukkanva a fal repedésére,[43] a vers rést üt az egymásra referáló fogalmak falán, és ebben a repedésben – a mindig részleges reprezentáció ellenére – egy pillanatra felvillan a jelenlét előérzete, ahogy ezt az említett esszében oly maradandóan kifejtette. Ahogy azt egy egészen más, az újlírikus szemléletet képviselő kortárs francia költő-irodalmár, Jean-Michel Maulpoix az 1950-es évek utáni francia költészetről írt nagyesszéjében megfogalmazta: Bonnefoy költészete a lehetetlen teljesség éppen születő állapota („un état naissant de la plénitude impossible"[44]).

Ez a repedés az a hely, ahol a végtelen felvillan, olvasható és látható lesz egy pillanatra. Ilyen hely – „igaz hely" („vrai lieu") – a narancsliget, mely mind az *Istenítélet*ben (mint Anne szülői háza, a tökéletes hely,

[42] La présence et l'image, in *Entretiens sur la poésie* (1971–1990), Paris, Mercure de France, 1990, 191. A Zeuxis-ciklus egyik prózaversében is utalást tesz rá: „ce qui n'est plus le signe, plus l'image – nos deux passions, nos deux leurres" (*L'Entaille*).

[43] Vö. *L'entaille* (*A véset*) c. vers.

[44] Jean-Michel Maulpoix: Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, https://www.maulpoix.net/Oeuvre%20de%20Bonnefoy.htm (Letöltés: 2017. február 20.)

akárcsak Igitur szobája), mind a *Douve mozgásáról és mozdulatlanságáról* című kötetben megjelenik (ez utóbbiban az utolsó előtti ciklus címadójaként: „olyan hely, ahol mindenre fény derült"). De ilyen hely lehet az utazások helyszíne, például Ravenna: a próba, az „istenítélet" dönti el, valóban az-e. És ez a próba mindig az agónia, mert az „igaz hely" a mozgás és mozdulatlanság, az élet és halál dialektikájában nyilvánul meg. A jelentők is elszenvedik ezt az agóniát, ezt a majdnem-megsemmisülést. Mallarmé írja le a *Crise de vers*-ben a költői gondolatot úgy, mint amikor a tagadó *logos* (a nyelvi játék) miatt a tárgy belép önnön rezgő majdnem-megsemmisülésébe, de csak azért, hogy a „tiszta fogalom" („la notion pure") előbújhasson belőle.

A kötetbe került szövegekben is számtalanszor felidézi a mallarméi önmagára záruló, önmagán belüli referenciákra épülő, időtlen költészetet, hiszen Mallarmé a csalódást okozó, véletlentől (*igitur*) áthatott empirikus lét helyett a nyelv virtualitásába helyezte a bizalmát. Csakhogy a nyelv fogalmi. Az éj (*La nuit*), a Zeuxis-ciklus egyik darabja már címében is utal Mallarméra, aki éppen a „nuit" szóval illusztrálta a nyelvi jel önkényes voltát: a „nuit" szó világos, holott az éj sötét. Bonnefoy azt mondja, az éj is világos, jóllehet sötét; vagy pontosabban az éj se nem sötét, se nem világos, pusztán egy szó, akárcsak a kék fű vagy a lehullott narancs. Más szavakkal: fogalmaink csak kölcsönös reprezentációs viszonyaikban léteznek, s nem tudnak semmit a létezőket struktúráló időről, sem a rájuk ható véletlenről. Mallarmé nagybetűs, tökéletes könyvtervéből itt nem marad más, mint kezünk között széteső szürke lapok, korhadt fa, homok és kövek (*A könyv*). A második Zeuxis-alciklusban, a *Bevégezhetetlen* című versben megfogalmazza a világ és a festészet ontológiáját, majd a *Múzeum* címűben ezt írja: „Minden egyes festményben, mintha Isten lemondana arról, hogy befejezze a világot." („Dans chaque peinture, me semble-t-il, c'est comme si Dieu renonçait à finir le monde."[45]) Az önmagába záruló vonal, a kör mintha

[45] Le Musée, in Bonnefoy: *La Vie errante*, 71.

elárulná annak az Istennek az ügyét, aki a befejezett mű öröménél előbbrevalónak tartotta a kutatás, a keresés nyugtalanságát.

Ez a keresés Yves Bonnefoy életművében nemcsak a művészeti ágak, hanem a műfajok közötti szabad átjárásokban is megnyilvánul. Ez az átjárhatóság gyakorta genetikus kapcsolatokat idéz elő a különböző műfajhoz tartozó szövegek között. Példaként említhetjük, hogy az 1949 és 1951 között írt *Istenítélet* prefigurálta a *Douve mozgásáról és mozdulatlanságáról* című kötet negyedik részét, a *Narancsliget*et. Ez a genetikus kapcsolat generikus kapcsolattá is válik akkor, amikor a próza narratív struktúrái rejtett narrációként beépülnek a versbe.[46] Az elbeszélést (nem mint műfajt, hanem mint narratív elemet) az Edgar Poe-tól induló, majd Baudelaire, Mallarmé és Valéry munkáiban kibontakozó és Henri Brémond munkássága nyomán intézményesülő „tiszta költészet" éppen a reprezentáció kikerülése végett, a platóni ideatan alapján zárta ki a költészet köréből. Szerintük a költészet eszenciájának, Eszméjének, Gondolatának kell megmutatkoznia, ki kell emelkednie az érzékelhető valóságból, mely csak elhomályosítja azt. Ezért könyveli el sikernek Mallarmé a *Kockadobás*hoz írt előszavában, hogy „kerüli az elbeszélést" („on évite le récit"). Yves Bonnefoy erre a hagyományra szembefordulásában is erősen építkezve megőrzi próza és vers egymást kiegészítő dialektikáját, mely újabb eszköz annak felkutatására, hogyan kerülhet a vers autentikus kapcsolatba éppen a korábban trónfosztott érzékelhető valósággal. Kötött és szabad forma feszülnek egymásnak az alexandrinust megtörő tizes, tizenegyes verssorok, vagy a prózaversek és a szabadversek színpadán. A *Douve Színház* (*Théâtre*) című ciklusa, melyet Shakespeare inspirált, a tudattalan sötét vizeiből kiemelkedő női alak és hang illékony jelenlétét teremti meg, egy „pontos jelenlétet" („présence exacte"), mely a versszakadásban újjászülető és növekvő vérből él („vivante de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème ") – olvassuk a XVIII. szövegben.

[46] L. Richard Vernier: Le récit et le lieu, les récits cachés, in uő: *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Tübingen – Paris, Gunter Narr – Jean Michel Place, 1985.

A fordítások is ennek a keresésnek újabb szeletét, újabb terepét jelentik. A Shakespeare-t, Yeats-et fordító és a műfordításról gyakorta értekező, ezen esszéknek teljes kötetet szentelő[47] szerző *A költészet fordítása* című esszében egyrészt elismeri, hogy a verset nem lehet lefordítani, hiszen „túl sok feloldhatatlan ellentmondást találunk benne, túl sok mindent kell elhagynunk", ám rávilágít arra a folyamatra is, amellyel a fordítás voltaképpen megismétli a kezdeti teremtő aktust: „Hogy láthassuk, valójában mi motiválja a verset; hogy újra átélhessük az aktust, mely létrehozta és el is tűnik benne; és megszabadulva a merev formától, amely ennek csak lenyomata, a kezdeti szándékkal, intuícióval (mondjuk azzal, ami felé vágyakozott, ami nem hagyta nyugodni, valami univerzálissal) talán újra lehet próbálkozni a másik nyelvben, és immáron annyira hűen, hogy ugyanazzal a nehézséggel találjuk szembe magunkat: a fordítás nyelve, ahogy az elsődleges nyelv is, megbénítja azt a kérdezést, mely maga a beszéd".[48] A megérzett intuíció újrateremtéséhez nem kell költőnek lenni, teszi hozzá, de ha valaki ír, akkor bizonyosan sajátjának fogja tekinteni a fordításokat is.

Ha a fenti törekvést megközelítették a fordítások, akkor közös műhelymunkánkat sikeresnek mondhatjuk. Mert ha létezik „traduction plurielle", többszerzős, sőt, többszólamú fordítás, jelen kötet bizonyosan az. A fordítások Yves Bonnefoy költészetének közös tanulmányozása során születtek egy közösségben, ahol a kezdeti nyersfordítások nagyobbik része jelentős átalakuláson ment át, kisebbik része megőrizte eredeti fordítója keze nyomát. Végül szólnunk kell a hiányokról, a kötetből kimaradt szövegekről is. A *Douve mozgása és mozdulatlansága* című kötetből az *Igaz hely* és a *Színház* című ciklusok teljesek, a többiből válogattunk. Az összes többi kötetből – a teljes egészében lefordított *Ahol aláhull a nyilvessző* kivételével – az alapszövegeket igyekeztem

[47] Yves Bonnefoy: *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

[48] A nyelvek – különösen a francia és az angol – közötti különbözőségek, eltérő poétikai alkalmasságuk fontos témái az esszéknek (l. A francia költészet és az azonosság principiuma).

kiválogatni úgy, hogy minden fontos műfaj, minden fontos gondolati tartalom megjelenjen. Tekintettel az életmű rendkívüli koherenciájára ezek a gondolati tartalmak kötetünkben is jól követhetően, visszatérően bukkannak fel a különböző műfajokban: a versben, a prózaversben és az esszében.

## *MÁSIK OTTHON. YVES BONNEFOY AZ EZREDFORDULÓN*

A Magyar PEN Club felkérésére és a 2014-es Janus Pannonius Költészeti Nagydíj átadására született kötet ott folytatódik, ahol az előző befejeződött, vagyis az ezredfordulón megjelent, eddig magyarra még nem fordított szövegeket gyűjti össze a francia költő gazdag életművéből. Yves Bonnefoy egyébként számos rangos irodalmi díjat kapott, első magyarországi látogatásakor éppen a Kafka-díj átadásáról érkezett Budapestre. A volt Eötvös kollégista fordítók köréhez, akik ma már a Károli Gáspár Református Egyetem Interkulturális Kutató- és Fordítóműhelyének tagjai (Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Förköli Gábor, Gyuris Kata), csatlakozott két költő-műfordító, volt tanárom, azóta elhunyt kollégánk, Bárdos László, valamint Szőcs Géza költő, a PEN Club elnöke.

A *Görbe deszkák* (*Planches courbes*) című kötet, mellyel a válogatás kezdődik, Yves Bonnefoy legnépszerűbb kötete Franciaországban (igaz, a legkevésbé hermetikus is), bekerült a francia érettségi tételek közé. A kötet címadó prózaverse a Szent Kristóf-történet parafrázisának tekinthető. Yves Bonnefoy hermetikus, metafizikus költészete az ezredfordulón is megőrzi próza és vers folytonos egymásba játszását. Az életműnek ezen lényegi sajátosságát a mostani válogatás is tükrözi: egymás mellett állnak, egymást követik prózavers, szabadvers, kötött versek (szonettek) és esszék.

*A horgony hosszú lánca* (*La longue chaîne de l'ancre*) című kötetből prózaversekből és az utóbbi kötetekben gyakoribb műfajjá váló szonettekből válogattunk, akárcsak az előbbivel egy zsebkönyv-kiadásba került *E pillanatban* (*L'Heure présente*) esetében, melyben kötött formájú versek, szabadversek és prózaversek kerültek egymás mellé.

A *Hátország* (*L'Arrière-pays*) szövegét[49] valószínűleg a magyar költő, Pilinszky János is ismerte, legalábbis egy átdolgozott, 1972-es interjúszöveg tanúsága szerint. Az interjút készítő Cs. Szabó László Pilinszkynek tulajdonítja az alábbi mondatokat:

> „Nagyon szeretem az esszéit. De másokét is. Yves Bonnefoy-tól a *L'Arrière-pays*-t. Útirajz, műkritika, önéletrajz, nagy intellektuális hőfokon – mindig azon ír – az elveszett éden kutatása, de nem a semmiben, képzeletünk másvilágában, hanem itt, az időben és a testben, abban a valóságban, amit megemel az emberi látomás. Szerinte a művészet folyton újjáteremti a földet, így támad fel az elveszett paradicsom, *l'Arrière-pays*, ahogy nevezi. Bonnefoy szigorú, kitűnő költő, egészen kitűnő és klasszikus mezben egészen modern, de nem merném fordítani."[50]

Cs. Szabó László így folytatja az interjú írott változatában: „– Kortársad. Örülök, hogy egymás után megerősíted föltevéseimet, pedig túl ritkán találkozunk. Sohase adtam írásba, de most megmondom: affinitást érzek Bonnefoy és közted. – Lehetséges, nagyon lehetséges"[51] – válaszolta Pilinszky. Az interjúnak ez a része azonban, melyet Cs. Szabó László először 1977-ben közöl,[52] majd 1983-ban a fentebb idézett *Beszélgetések* kötetben, nem található meg a *Beszélgetések* bővített, átdolgozott kiadásában, amely a Századvég Kiadónál jelent meg,[53] aminek az a magyarázata – mint azt a kötet sorozatszerkesztőjétől megtudtam –, hogy a BBC 1972. június 29-i magyar nyelvű adásának szalagján sem található, ezért a szerkesztő mindezt kihagyta. Cs. Szabó László az írott változatot olykor megtoldotta másutt elhangzott kiegészítésekkel, s az is nyilvánvaló, hogy mindezt az anyag tökéletes ismeretében tette:

[49] L. a Függelékben közölt fordítás-részleteket.
[50] *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest, Magvető, 1983, 64.
[51] Uo., 65.
[52] Cs. Szabó László: Versünk a világban, in uő: *Két tükör közt*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1977, 47–68.
[53] *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994, 105–111.

Pilinszky János költészete a jelenlét keresésében valóban nagyon közel áll Yves Bonnefoy költészetéhez. A képzeletről, a teremtő képzeletről (Pilinszky János), illetve a csapdát jelentő, csalóka képzeletről (Yves Bonnefoy) értekező két alkotó költészetének egyik alapvető, közös kérdésfelvetése a művészetnek a reprezentációhoz való konfliktusos viszonya. Ez a téma nyer művészi kifejezést a *Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai* című kötetben publikált Zeuxis-ciklusban, de a *Másik otthon* című kötet több írásában is (*Hátország, Egy fotográfia* stb.) A *Hátország* olasz kiadásához írott jegyzetében így szól erről:

> „És én? Mit jelentett nekem ez a lecke? Semmiképpen sem valódi érettséget (érlelődést), sem a *L'Arrière-pays*[54] éveiben, sem később. Érzem, hogy körzővel és vonalzóval a kézben még mindig tétovázom. Tudom, hogy a költészet a műveknek nevezett énkonstrukciókból való kibontakozás, azoknak átalakítása olyan lánggá, amely végül felemészti őket, vagyis legelébb és legfőképpen a láng fényének a szeretete. De ez a bizonyosság olyan út, ahol minduntalan a kiindulópontnál találom magam, szemem egy bizonyos, balra, a máris növekvő éjszakai árnyakban kirajzolódó úton: ha követném, áthaladna ezernyi kiábrándító helyen, amelyek mind valamiféle hátország küszöbének tűnnek."[55]

A reprezentációval egybefonódó énkonstrukciókból való kilépés a személytelen jelenlétbe és a visszahullás kiábrándulása fogalmazódik meg az *Ismét a rajz feltalálásáról* (*Encore sur l'invention du dessin*) című versben, mely *A festészet föltalálása* (*Celle qui inventa la peinture*) című korábbi prózaverssel áll intertextuális viszonyban:

> „Ami a korinthoszi fazekas lányát illeti, már régóta felhagyott tervével, hogy befejezze szerelmese árnyékának kontúrját, melyet ujjával

[54] A könyv címének jelentése: „(belső) tengermellék". A magyar olvasó kedvéért „hátországnak" fordítottuk.

[55] Yves Bonnefoy: *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005, 173. Fordításomban.

húzott a falra. Visszadőlt fekhelyére, a gyertya fénye a vakolatra vetette a lepedők ráncainak hihetetlen hullámtaraját, aztán csordultig telt szemekkel visszafordult az ölelésétől összetört alak felé. – Nem fogom nálad jobban szeretni a képet – mondta. – Nem hagyom, hogy a körülöttünk felgyülemlő, hullámzó füstnek kiszolgáltatott kép legyél. Nem leszel az a szőlőfürt, amelyen hiába veszekednek a feledés madarai."[56]

Életművének eddigi fő témái ezekben a szövegekben is újra megjelennek: Zeuxisz és a madarak mint a reprezentáció csapdájának képei (l. az *Utak* c. ciklust), a nem-tudás tanulása (*Tátott szájjal*), a megnevezés, megnevezhetőség kérdései (*Megnevezés*, *Isteni nevek* stb.).

A kötet egy Paul Celanról szóló esszével zárul (*Ce qui alarma Paul Celan*), amely a Galilée Kiadónál önálló kötetként, majd a Mercure de France-nál a *Le siècle où la parole a été victime* című kötetben jelent meg 2010-ben.[57] Yves Bonnefoy a hozzá közel álló költőről több esszét is írt (a *Paul Celan* című esszé fordítását már a *Kép és jelenlét* kötetünkben megjelentettük). A *Másik otthon* című kötetben megjelenő esszé Celan plágium-ügyével foglalkozik, s benne egy francia költő árnyalt gondolkodása és igazságszeretete ölt testet, akárcsak az egész költői életműben.

## YVES BONNEFOY: *HOLLÁN SÁNDOR: HARMINC ÉV ELMÉLKEDÉSEI (1985–2015)*[58]

Hollán Sándor festészetét Franciaországban Yves Bonnefoy vezette be a tágabb köztudatba. Hollán 1956-ban került Párizsba, ők maguk sze-

[56] Bonnefoy: *Kép és jelenlét*, 101.
[57] 273–288.
[58] A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Yves Bonnefoy: *Alexandre Hollan. Trente années de réflexions 1985–2015*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle Editeur, 2015. Fordították: Gulyás Adrienn, Kovács Krisztina, Kovács Veronika, Makádi Balázs, Sepsi Enikő.

mélyesen 1986-ban ismerkedtek meg. Yves Bonnefoy ebben a könyvében költészet és festészet kapcsolatáról elmélkedik, mely kapcsolat életművét a kezdetektől jellemezte. Nemcsak jellemezte, de aki hallotta őt festészetről, konkrét festményekről beszélni – emlékszem egy Grand Palais-ban tartott Poussinról szóló előadására, vagy amikor a Szépművészeti Múzeumban Goyát elemzett hármunknak: Jérôme és Livane Thélot-nak s nekem – maga is meggyőződhetett arról, hogy ő a szavaival festő volt, sőt, művészettörténész és festő együtt.

Egy festő és egy költő utolsó közös alkotása a könyv, pontosabban kettejük művészeti találkozásának lenyomatait gyűjti össze. Nádas Péter *Arbor mundi* című írásában így szól Hollán festészetéről:

> „A vonalkákból összerótt, szimbolikus fa, amit Matisse iskolás fának nevez, nem a fáról, hanem a növényi alakban való létezés statikai elvéről ad vázlatot. Olykor felismerhető a vázlaton a fenyő, a tölgy, az olaj vagy a füge, a statikai elven olykor átüt a fa egyedisége, de jobbára ez sem. Francia nyelvű jegyzeteiben Hollán azt a drámai bejelentést teszi a fákról, hogy nem láthatók. L'arbre est invisible. A több ezer éves ősvázlatokon megjelenő fáknak nincs ugyan fajtájuk, nem valahol állnak, nincsenek egyedi tulajdonságaik, géniuszukon kívül nincs szubjektumuk, az ész által konstituált létezők, ám statikájuk bizony látható. Funkciójuk elég világos. Arra szolgálnak, hogy az állandó alakban való létezés fenoménjaként szerepeljenek a tudatban. Hiszen vannak dolgok a földön és az égen, amelyek nem állandó alakban létezők. Ilyen a villám, ilyen a hullám, ilyen a kiáltás, ilyen a szél, ilyen a szín, ilyen a fény, s így tovább. (…) Az ősfirkákon, a história hajnalán keletkezett naiv és szimbolikus ábrázolatokon, amelyeknek se egy fához nincs közük, se a fához nincs közük, világosan felismerhető a percepció és az appercepció trükkös működése, az észrevétel, a felismerés és a megértés struktúralátó és fogalomalkotó hármasa, az időbeliségük, a sorrendiségük. Amint képbe vagy plasztikába tolakszik a gondolkodás. Yves Bonnefoy, Hollán művészetének tán legjelentősebb ismerője,

ezt úgy fejezi ki, hogy a szavak Hollánnál képbe transzmutálnak, s így a realitás nincs többé velünk a képein."[59]

Yves Bonnefoy az *À l'Écoute du visible. Morandi, Hollan* című 2001-es vevey-i kiállítás katalógusában fogalmazta meg azt, hogy az ókori mimézis-kultúrát, az ábrázolás hitelességét átvevő reneszánsszal szemben a modern és kortárs művészetet sokkal inkább érdekli a realitással való közvetlen találkozás.

Yves Bonnefoy tócsája, akárcsak Hollán Sándor fái, a megmutatható és az ábrázolható közötti határvonalat szimbolizálja. A mimézis víztükre jelenik meg a kötetben található *Fa, jel, villám* című szöveg zárásaként: „Az ecset megindulna lefelé, mint a sziklákról patakzó víz, hol egyenesen, hol kanyarogva, és lent tócsává szélesedne, amely fölé hiába hajol az ember, már nem látja benne a tükörképét." Erre a harcra utal a Hollán Sándor egy napja című szövegben is: „Micsoda paradoxon, hogy a közvetlenséget gyakorolni igyekvő festő végül akaratlanul is jelet alkot, amely eleve, természeténél fogva a közvetettség eszköze! Mekkora csapda, hogy kiolthatja művéből az első rajz ragyogását, erejét!"[60]. Ugyanebben a szövegben szól először a művészi alkotófolyamat misztikus tapasztalatairól (Bonnefoy életművében nem jellemző ennek a fogalomnak a használata, miközben tapasztalati valósága szinte plasztikusan tapintható):

„És itt elgondolkozhatunk az alkotás és az ebből fakadó misztikus tapasztalat egységéről és azonosságáról. Ennek az idealizmusáról. Ahol az alkotót nem érdekli a világ a maga valóságában, az élet összes

[59] Nádas Péter: Arbor mundi. Mitopoétikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében, in *Hollán Sándor. A Fa útja / Alexandre Hollan. Le chemin de l'Arbre*, a Szépművészeti Múzeum és a Musée Fabre de Montpellier Agglomération kiállításának katalógusa Geskó Judit tanulmányával, 2011–2012, 61–62. Online is olvasható: http://deske.hu/iras/html-2012/nadas-hollan.htm, (Letöltés: 2016. október 10.)

[60] Yves Bonnefoy: Hollán Sándor egy napja, in uő: *Hollán Sándor. Harminc év elmélkedései (1985–2015)*, fordította: Gulyás Adrienn, Kovács Krisztina, Kovács Veronika, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, KRE – L'Harmattan, 2016, 57.

ellentmondásával, önpusztításával, borzalmával, mások felelősségének átvállalásával, ahogy csúszik ki az irányításunk alól, mert a világot lényegében csak esztétikai kiindulópontnak használja, de aztán másfelé indul. Buddhista tanítás? Vagy egyfajta világtól való elfordulás, amelyet csak azok kérdőjelezhetnek meg, akik a kereszténységben a »munkáknak«, »műveknek« nevezett utat járják, (...) Akárcsak számos misztikusnak, Hollánnak is a sötétség jelenti az igazi fényt."[61]

A *Morandi és Hollán: Percepció és nyelv* című szövegben újra előkerül a fogalom:

„Hollán képeiről és az alámerülésről pedig talán nem véletlenül a misztikus tapasztalat jut eszembe, mert a misztikus tapasztalat végső soron nem egy bizonyosságon tör át, hanem magán a jelrendszeren, hogy aztán felülemelkedjen annak összes külső vonatkozásán. A misztika felülemelkedik a nyelven, függetlenül attól, hogy az élet szempontjából van-e ennek bármi jelentősége, hiszen az életet mindenhogyan meg kell élni."[62]

Hollán Sándor fái felülemelkednek azokon az aspektusokon, amelyek egy lefestett fát a nyelv által megnevezhetővé, bekatalogizálhatóvá teszik. Bár Budapesten született (1933. december 29-én), gyerekkora jelentős részét a Dunántúlon tölti, ahol tudatosodik benne erős kapcsolata a fákkal, a természettel. Yves Bonnefoy csodálatos leírását adja ezen gyerekkori élmények egyikének a kötetben. Művészi értelemben pedig festőtanára, Emmanuel Béla hozza kapcsolatba az élő motívummal.

1956-ban hagyja el Magyarországot és Párizsban kezd tanulni: az École Nationale des Beaux-Arts-on Chapelain-Midy festő műtermében tanul, majd 1961-ben az École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs-on szerez grafikusi diplomát. A Szépművészeti Múzeum *Hollán Sándor. A Fa útja* című katalógusában közölt életrajz szerint első nagy vizuális

[61] Uo., 63., 67.
[62] Uo., 76.

élményét a fákban felfedezett erő adta, hónapokig a természetben szemlélődött, festett, az autójában lakott. Az 1970-es években is a fákra összpontosult az életműve, gyors rajzsorozatokat készített. Művészetére ebben az időben jelentős hatást gyakorolt Franz Kline, Bram van Velde, Mark Rothko és Giorgio Morandi. Yves Bonnefoy az itt közölt írásokban kitér ezekre a találkozásokra, de Morandi festészetét bizonyos értelemben szembeállítja Hollánéval abból a szempontból, hogy Morandi nem haladja meg az „én" szűkebb horizontját, ami valamiképpen mindegyik festményén felfedezhető. Hollán Sándor első nyilvános kiállítása 1977-ben Marghescu Mária németországi galériájában nyílt meg, ahol tizenöt éven át állított ki (először Grafingban, majd Hannoverben). Ez a galéria adta ki 1987-ben (egy évvel a Mercure de France kiadása előtt) Hannoverben Yves Bonnefoy *Là où retombe la flèche* (*Ott, ahol aláhull a nyílvessző*) című szövegsorozatát Hollán Sándor litográfiáival.[63] A festő 1984-ben Dél-Franciaországban, Hérault megyében vett egy házat, majd Gignacon egy műteremmel bővítettet. Ezen a szikár, bozótos vidéken tölti azóta is a nyári hónapokat. Ekkor kezd el csendéleteket festeni, s körülbelül ekkor, 1986-ban ismerkedik meg Yves Bonnefoy-val is. 2005-től kezdődően találkozhatunk nagyméretű fáival, amelyek megalkotására az ekkor vásárolt ivry-i műterme ad lehetőséget. 2010-ben az Académie des Beaux-Arts két elismerésben, díjban részesítette.

Hollán Sándor első magyarországi kiállítása óta (Vasarely Múzeum, 1993) több kiállításon is láthattuk nagyméretű fáit: 2003-ban a Kiscelli Múzeumban, a Francia Intézetben és a szentendrei Ferenczy Múzeumban, 2011-ben pedig a Szépművészeti Múzeumban. Ezzel a kötettel nem csupán Hollán Sándor művészetét hoztuk közelebb a magyar közönséghez, hanem Yves Bonnefoy festészetről és képi ábrázolásról vallott gondolatait is.

Yves Bonnefoy festészethez való kötődéséről és menny nélküli, földi misztikájáról gyönyörűen vall egy korábbi kötetünkben megjelent, *A szín alkímistája* című költői próza, mely így kezdődik: „Meg volt

[63] *Dort, wo der Pfeil nieder fällt* címmel, F. Kemp fordításában. Magyarul megjelent: *Kép és jelenlét*, 221–229.

győződve, hogy miként aranyat lehet előállítani közönséges fémekből, úgy a színeket – a szellem ásványait – is transzmutálhatjuk fénnyé, azaz az arany megfelelőjévé."[64] Ezt követően a szöveg leírja a festő hosszas, eredménytelen hiábavaló kínlódását. Míglen egyszercsak három csepp festék kerül a vászonra: a kék, a piros és a sáfránysárga (akárcsak Peter Brook *Csatamező* című Trafóban bemutatott előadásában). „Három alig érintkező folt. Közülük kiemelkedik a fény, ami nem a hiába kevert anyag szürkesége, de nem is csak egyszerűen a nap, amely múltkor a mezőt hajnalban körülölelte."[65] Szóval nem a színek keverése az alkímia titka, hanem egymás mellett élése; ezzel elégedett a festő, elvégezte munkáját, évek telnek így el, egy harmadik személy (a költő?) szimpátiával nézi a festményt a festő válla fölött, s látja benne a kukoricamezőt stb. „Vajon a szellemtörténet nagy pillanatának részesei voltunk, amikor a szín alkímistája feltalálta a tájfestészetet?"[66] Megfogja a festményt, körülötte kövek, már kint van, kívül a házon, leteszi a festményt, hátrál, elégedett, boldog.

> „Mikor megfordul, három angyalt vesz észre, akik mosolyogva nézik. Az egyiknek vörös (piros), a másiknak szürkéskék, a harmadiknak hihetetlenül élénk sáfránysárga ruhája van.
>
> – Kik vagytok? – kérdezi.
>
> – A Föld vagyunk – felelik. Amelyet alkotsz. Idejöttünk, melléd ülünk a lugasban. Adj nékünk kenyeret és bort. Hosszan kell beszélnünk, barátunk, mielőtt leszáll az éj."[67]

[64] Bonnefoy: *La vie errante*, 21.
[65] Uo., 23.
[66] Uo., 25.
[67] Uo.

# AZ ÚJ LÍRAISÁG

## JEAN-MICHEL MAULPOIX: *KÉKVERSEK*

Jean-Michel Maulpoix első magyarul megjelent kötetét *Kékversek* címmel 2008-ban adtuk ki, s az Eötvös Collegiumban működő fordítóműhely másodszülötte volt.[68] Yves Bonnefoy válogatott írásaival (*Kép és jelenlét*, Argumentum, 2007) párhuzamosan kezdtük fordítani évekkel azelőtt a régi hűséges tagokkal, Makádi Balázzsal, Ihárosi Hajnalkával, Kovács Krisztinával, majd a fiatalabbakkal, Kovács Veronikával, Fedor Nikolettel, Perlaki Rózával, Szabó Marcellel, Arató Annával, Lipták-Pikó Judittal és a címoldalon felsorolt fordítókkal. A munkamódszerünk változatlan volt, az első, eredetileg többszólamú szövegverziókon közösen dolgoztunk, így szándékaim szerint egyre inkább egyszólamú, jól (össze)hangolt és mindemellett szöveghű fordításhoz jutottunk.

A *Látogatás*[69] című kortárs költészeti antológia közölt már részleteket Jean-Michel Maulpoix műveiből. Mintegy húsz kötetnyi prózaversén és költői prózáján kívül kritikai munkái is jelentősek, jól ismertek Franciaországban. Henri Michaux, Paul Valéry, Jacques Réda, Paul Verlaine, René Char, Rainer Maria Rilke stb. költészetéről írt tanulmányokat, monográfiákat. Poétikai esszéi szorosan kapcsolódnak az írás gyakorlatához, s az újlírikus irányzat elméleti írásainak tekinthetők (*La*

[68] Jean-Michel Maulpoix két ízben járt meghívásomra az Eötvös Collegiumban, először 1998-ban, majd 2008-ban, amikor *Kékversek* (*Une histoire de bleu*) című kötete a Francia Műhely fordításában megjelent.

[69] Szerk. Tóth Krisztina, Műfordító Füzetek, JAK – Jelenkor, Budapest – Pécs, 1995.

*poésie malgré tout, La poésie comme l'amour, Du lyrisme* stb.). Írásaiban váltakozik és egymással dialogizál próza és vers. Gyakorta használja a „kritikai líraiság" kifejezést is vers és elmélet, vagy pontosabban személyes és személytelen összefonódására. Olyan líra ez, mely tisztában van önnön határaival; belső ellentmondásaival és feszültségeivel bírkózik. A kortárs lírai költészet elméleti írójaként definiálja is a líraiság többértelmű fogalmát: a líra a költészetet visszavezeti az énekhez, a melódiához, a mondattagoláshoz, a mondat sajátos ritmusához, hiszen nevét a hangszernek köszönheti, és Apollón, illetve Orpheusz alakjához kötődik. A görög eredetű lírikus („lyrique") jelző a francia nyelvben a 16. században jelenik meg, a líraiság vagy lirizmus („lyrisme") neologizmus a 19. század elejétől használatos. A líraiság három elemet vegyít: a szubjektivitást, az éneket és az idealitást. Az újlírikusok, Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, James Sacré, Hédi Kaddour és Jean-Michel Maulpoix az ötvenes években születettek és a nyolcvanas években kezdtek publikálni. Az idősebbek, Jacques Réda, Pierre Oster vagy Jean-Claude Renard segítik őket elsőként. Visszatérnek a képhez, a melódiához, a mondattagoláshoz, a mondat sajátos ritmusához. Örömüket lelik az érzelmek szubjektív kifejezésében. Szeretik a modernitás tipikus, mindennapi helyszíneit, a vasútállomásokat, a külvárost.

Az 1992-ben megjelent *Kékversek* Jean-Michel Maulpoix legtöbb nyelvre lefordított, legtöbbet idézett verseskötete. A *L'instinct de ciel* (*Égi ösztön*) című 2000-ben publikált kötettel együtt zsebkönyv formátumban is megjelent 2005-ben a Gallimard kiadónál. Ezzel a két mű átlépte a szűk szakmaiság határát. Utóbbi cím Mallarméra utal, ahogy az egész kötet, a maga égkékjével (s nem a *Kékversek* tengerkékjével) Mallarmé azúrjával dialogizál. A *Kékversek* címe (*Une histoire de bleu*, szó szerinti fordításban: kék történet; a kék színről, vagy ahogy angol fordítása tükrözi: „A matter of blue") apropóját Rainer Maria Rilke Clara Rilkének írt 1907. október 8-i levele adja, mely a kötet egyik mottója, franciául így hangzik: „On pourrait imaginer que quelqu'un écrivît une histoire du bleu." Magyarul – Báthori Csaba fordításában – hosszabban is idézve ezt a levélrészt:

> „A kéknél feltűnt, hogy ez a bizonyos 18. századi kék árnyalat, amelyik lépten-nyomon föl-fölbukkan (La Tournál, Peronnet-nél); még Chardinnél is megőrzi eleganciáját, noha ő – fura sapkáján szalagként (szarucsiptetős önarcképén) – csakugyan kíméletlenül kezeli. (*Gondold csak el, valaki megírná a kék szín monográfiáját,*[70] a pompeji faliképek tömött viaszoskékjétől Chardinig és egészen Cézanne-ig: micsoda élettörténet!) Mert Cézanne saját kékje innen ered, a 18. század kékjétől; Chardin megfosztotta azt erőszakosságától, és később Cézannenál már semmi mellékes jelentése nincsen."[71]

A cím magyar fordítása egy szójátékra épít (kék versek, kép-versek), és ez nem véletlen: bár a kalligrammához semmi köze, Jean-Michel Maulpoix költészete, ahogy a vele együtt induló újlírikus nemzedéké áltatában is, tudatosan tér vissza a költői kép felszabadult használatához. Ezzel válaszol Yves Bonnefoy nemzedékének a jelenlétet megkettőző, elfedő kép iránti gyanakvására, a szürrealisták által felmagasztalt képpel való állandó harcra, s a szembefordulásban is megőrzött hagyományra. Jean-Michel Maulpoix prózaverseiben a határtalan kékségből kiinduló képburjánzás tapogatja a lírai hang tulajdonosának mélységeit. Ez a lírai személy személytelen, a szerző szavaival szólva ő az egyes szám negyedik személy, aki a saját arcát keresi a próza felfeslett szövetében. Személyisége, akárcsak a rossz fénykép, „elmozdult", nem éles. Még pontosabban: a megszólaló önmagához való viszonyulása bizonytalan, elbizonytalanítja még a szöveg grammatikáját is. Mondattagolása és ritmusa az egyetlen fogódzója. Ebben keresi énekét, hangját, önnön vonásait.

[70] Kiemelés tőlem.

[71] Rainer Maria Rilke: *Levelek II. 1907–1912,* vál. és ford. Báthori Csaba, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 1995 11.

„Les beaux jours, le large poudroie.

Le ciel est de tuiles blanches. La sieste de la mer creuse une longue cicatrice d'encre sur la joue de l'horizon où les voiliers tracent de grandes routes calmes et plantent leur amour d'oiselier d'un blanc très nu."[72]

(*Le regard bleu*)

„Szép napokon szikrázóan porzik a nyílt tenger.

Az ég fehér cseréptető. A tenger sziesztája egy hosszú tintaheget karcol a horizont arcára, hol a vitorlások hosszú nyugodt utak vonalát rajzolják és madarásszerelmüket pucér fehérségbe plántálják."[73]

(*A kék tekintet* ciklusból)

Ráadásul a kötet metaforáinak alapvető szervezője a megszólaló alany körvonalainak váltogatása, olykor megkettőzése (például tenger – nő párhuzamossága és egymásba játszása). Ez a lírai alany olykor egy hozzánk beszélő, máskor egy (vagy több) bennünk megszólaló hang, de az is, aki kifelé, másokhoz beszél. A végtelenbe vesző táj szemlélete vezeti el ehhez a több hangot megidéző és magában hordozó interioritáshoz, az általa sokat elemzett Henri Michaux szavaival „belső messzeségeinkhez" („lointains intérieurs"). Ennek fontosságára utal a kötet második mottója, mely Augustinus *Vallomások* című műve X. könyvének az emlékezet hatalmáról szóló 8. fejezetéből (15. szakasz) származik: „Íme, összevissza csavarognak az emberek, hogy megcsodálják a hegyek csúcsait, a tenger iszonyatos taréjait, a folyók roppant kanyargásait, az óceán tágas tereit, a csillagok futását, de magukra ügyet sem vetnek." Maulpoix kötetében az alábbi francia fordítást idézi: „Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres, et ils s'oublient eux-mêmes". Feléledt bennem a gyanú, hogy Jean-Michel Maulpoix a modern poézis áhított énvesztésének előképét látja ebben a mottóul választott idézetben. A szerző megerősítette ezt a feltevésemet, és ezzel fény derült egy költői gyakorlatra, mely az anakronisztikus

[72] A fordítások alapjául szolgáló kiadás (és az itt következő francia idézetek lelőhelye): Jean-Michel Maulpoix: *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

[73] A magyar fordításokat a Jean-Michel Maulpoix: *Kékversek* (szerk. Sepsi Enikő, Budapest, Typotex Kiadó, 2008) c. kötetből idézem.

értelmezést lehetővé tette: Maulpoix a számára kedves idézeteket referencia nélkül jegyzi fel, s később tetszés szerint használja őket mottóként. A mottó a magyar fordításban így folytatódik:

> „Nem ámuldoznak azon, hogy amíg elsorolom mindezeket, egyet sem látok közülük szememmel. Ámde: nem ejteném ki a nevüket, ha a szememmel látott hegyet, folyót, hullámot és csillagokat, a másoknak elhitt létező óceánt nem szemlélném bent az emlékezetemben éppen olyan széles és tágas valami gyanánt, mintha kívülről is valóban valamennyit megpillantanám. Pedig mikor igazán láttam őket a szememmel, egyet sem nyeltem el közülük. Nem is maguk a dolgok lapulnak bennem, hanem csupán a képeik."[74]

Vagyis éppenséggel nem a modern énvesztés, hanem a figyelem befelé fordulásának fontosságára hívja fel az ágostoni idézet a figyelmet. Ez a végtelen táj lehet a tenger, de lehetne a végtelen síkság is, valamiféle nyitott táj, mely befelé fordítja a tekintetet, vagy az emlékezet működése nyomán eleven képként él bennünk, akár Pilinszky János *Aranykori töredék*ében, melyre Jean-Michel Maulpoix a magyar nyelvű kiadás ajánlásában utal:

> „Öröm előzi, hirtelen öröm,
> ama szemérmes, szép anarchia!
> Nyitott a táj, zavartan is sima,
> a szélsikálta torlaszos tetőkre,
> a tenger kőre, háztetőre látni:
> az alkonyati rengeteg ragyog.
> Kimondhatatlan jól van, ami van.
> Minden tetőről látni a napot.
> Az össze-vissza zűrzavar kitárul,

[74] Aurelius Augustinus: *Vallomások*, ford. Városi István, Budapest, Gondolat, 1982, 290. Tatiosznál is előfordul ez a gondolatmenet (*Boldogtalan boldogok*): „Az emberek bebarangolják a világot, megcsodálják a hegyek égre meredő csúcsait, a tenger egekig ívelő hullámait, a folyók félelmetes kanyargásait, az óceán végtelenjét és a csillagok semmibe tűnését. Csodálnak, miközben elfelejtenek emlékezni."

a házakon s a házak tűzfalán,
a világvégi üres kutyaólban
aranykori és ugyanaz a nyár!
És ugyanaz a lüktető öröm;
dobog, dobog a forró semmiben,
ellök magától, eltaszít szivem
és esztelen szorít, szorít magához!

Mi készül itt e tenger ragyogásból?
Ha lehunyom is, süti a szemem;
mi kívül izzott, belül a pupillán,
itt izzít csak igazán, idebenn!
A világ is csak vele fényesűl,
az örömtől, aminek neve sincsen.
Mint vesztőhelyen, olyan vakitó
és olyan édes. Úgy igazi minden."

Ez a pupillán belüli látás megszállottan keresi az abszolútumhoz való kapcsolódást. Az új líraiság az ég (égi üresség) utáni vágyakozás legemberibb megnyilvánulása és munkája a nyelvben.[75]

A megfoghatatlan kék történetét, genezisét és teljes monográfiáját kilenc ciklusban olvashatjuk. Minden ciklusban kilenc vers van, ahogy kilenc múzsa adja a költészet ajándékát, s kinyilatkoztatott igazságukat, a mítoszt. Nevüket már Hésziodosz is felsorolja, de csak a későbbi hagyomány osztotta ki a szerepeket: Kleió a történetírás, Melpomené a tragédia, Thaleia a vígjáték, Euterpé a lírai költészet, Terpszikhoré a tánc, Erató a szerelmi költészet, Kalliopé az epikus költészet, Urania a tudomány, főleg a csillagászat, Polühümnia a himnuszköltészet istennője. Ahogyan az a mítosz történetéből közismert, általában a hegyekben, kristálytiszta források és szépvizű folyók vidékén, a természet ihlető közelségében laknak, s templomaik is a városon kívül állnak. Amikor a múzsák táncolnak a Helikónon, az egész lelkes természet

[75] „[Le lyrisme] regarde obstinément du côté de l'absolu pour y grimper. Il est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage." (Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 14.)

megtelik énekszóval. Uralkodnak a természet vad erőin és az emberi indulatokon: a harmónia és a ritmus istennői mértéket tartanak. Ha harsonáik megszólalnak, a kiáradt folyók visszatérnek medrükbe, vagy ellenkezőleg, a múzsákkal telnek el áradásig a hullámok; jelenlétükkel – templomaikkal – biztosítják az egyetértést a város polgárai között. Amikor Apollón, a múzsák karvezetője a kar élére áll, akkor még csodálatosabban összhangzó melódiába fognak. Mindazt, ami az összhangot vagy a ritmust zavarja a világban, a görög ember múzsátlannak (*amuson*) nevezte.

Homályos emlékek ködbe vesző hátteréből a teremtő ihlet pillanatában emelkedik ki jól látható körvonalakkal az alkotás: Mnémoszüné, az emlékezet istennője, Hésziodosz szerint a múzsák anyja. A görögök a múzsák jelenlétének tulajdonították a költői ihlet szubjektív élményével együtt jelentkező biztonságot: a megtalált – és nem kitalált – kép, a megfelelő szó megelégedettségét. Ez a biztonság itt a melankólia: „Minél szebb a mondat, annál jobban elkeserít, minél pontosabb" – írja Maulpoix a *Képzelt író* című kötetben olvasható részében. Az írás a végesben tapogatózó szerelmes keresés inkább, egy olyan szakralitás keresése („egy isten", „az Isten", „istenek", „az istenek" váltakoznak a versekben), melynek gondolatát és gyakorlatát elvesztette a modernség, de a vágyát nem. „Kilenc nap a tengeren, akár egy templomban. / Egyedül az istenekkel, a hiányukkal" – írja a *Tiszavirág-jegyzetek*ben.

Bár Jean-Michel Maulpoix írásmódja gyakorta épít a töredékre – egészen a *Domaine public* (1998) néhány naplójegyzetéig –, és szintaxisában is hol a rendkívül hosszú, hol a hiányos, gyakorta nominális mondatszerkesztésre épít, a kötetstruktúra mégis határozott. Antoine Émaz is felhívja erre a figyelmet a 2005-ös zsebkönyvkiadás előszavában: a rendszer már nem megbízható, tapasztalat- és tudásfoszlányokkal dolgozunk, „de ha a részlet elillan is, az egésznek együtt kell maradnia".[76] A *Kékversek* szerkezeti középpontjában, négy-négy ciklussal körülvéve

[76] Jean-Michel Maulpoix: *Une histoire de bleu*, suivi de *L'instinct de ciel*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005, 18.

a *Teljes zászlódísz* (*Le grand pavois*) szabadversei állnak, formailag is elkülönülve a kötetet, és a költő írásait általában uraló prózaverstől, prózától.

| | |
|---|---|
| „Avec mes tympanons, ma trompe et mes timbales | „Cimbalmaimmal, trombitámmal és üstdobjaimmal |
| Je chanterai sur un semblant d'air lyrique | Látszat-líraisággal éneklem majd meg |
| Le grand tintamarre de la mer moderne et désuète (...) | A modern és régimódi, zsibongó tengert (...) |
| Ce sera une espèce inouïe de poème | Hallatlan versfajta lesz |
| Gonflé de belles images et de bons sentiments | Szép képektől és jó érzésektől dagadó |
| Mimant à la manière antique le pathos de la mer et la discorde de ses bruits archaïques | A tenger pátoszát és ősi zajainak viszályát antik módon mímelő |
| Pressant l'accordéon du large au poumon bleu gonflé d'œdèmes | Az ödémáktól felpuffadt kék tüdejű nyílt víz harmonikáját összenyomó |
| Faisant chanter ses boursouflures au pied des phares et des balises] | Redőnyét a világítótornyok és bóják lábainál dalra fakasztó |
| Médusant ses moutons, ses mollusques | Puhatestűit és hullámgyapját medúzapillantásával megdermesztő |
| Soldant le gros temps à bas prix."[77] | A hízott időt olcsón kiárusító."[78] |

A Rimbaud-, Lautréamont-, Breton-reminiszcenciákra építő ciklus a líraiság apoteózisa és egyben kritikája („Cimbalmaimmal, trombitámmal és üstdobjaimmal /Látszat-líraisággal éneklem majd meg / A modern és régimódi, zsibongó tengert"; vagy az előtte álló versben: „Összetört paták pora, míg a lámpa ferde fénye elsárgítja a papír rostját / Az ábránd gyöngyházmunkája, de melyik kékeszöld óceán oldható halaktól nyüzsgő mélyén?")

A *Kékversek* függelékeként lefordítottunk néhány részletet a *Képzelt író* című 1994-es prózakötetből, mely ezúttal nem az elméleti munká-

[77] Maulpoix: *Une histoire de bleu*, Paris, 81.
[78] Maulpoix: *Kékversek*, 73.

ira jellemző esszé műfajában, hanem szépprózában járja körül az író mint kitalált lény és szövege viszonyát, voltaképpen a szerző fiktív önéletrajzát és ars poéticáját. Ahhoz, hogy lehetetlen önéletrajzát elmesélje, régi korok költői hangjait éleszti fel, „artikulálja" és értelmezi újra. (A dátumoknál például Rimbaud halálát vetíti saját tényleges születési dátumára.) Több kötete teremt intertextuális kapcsolatot Henri Michaux, Rainer Maria Rilke, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gustave Flaubert, Dominique Fourcade, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Louis-René Des Forêts és Alexandre Hollan művészetével.

A kék, az álom, a gondolat, a végtelen színétől legújabb köteteiben eljut a fehérig, a hó poétikájáig. Már a második kék-könyvben, az *Égi ösztön*ben megjósolta, hogy „hamarosan eljön a hó". A *Szemerkélő eső* (*Chutes de pluie fine*, 2002) hasonló vágyakozással zárul: „Vártam, hogy eljöjjön a hó". S a 2004-es *Nem léptek a hóban* (*Pas sur la neige*) című kötet már ezt ünnepli. Mert legyen az eső vagy hó formájában, az azúr, pontosabban az, ami ebből nekünk maradt, a kék, az ég darabkái („az aranykori töredékek") csak esni, csak hullni tudnak. A *Kékversek* kötetben található *Bizonytalan templom* című ciklusból idézek:

> „Nem marad más, csak egy imához hasonló üres mozdulat. (…) Mivel az ember keze üres, össze kell kulcsolnia, hogy jobban érezze az ürességet, hogy formát kölcsönözzön neki. Helyet kínálunk a csendnek, ahol meghúzódhat, egy részt a testből, ahol várakozhat, egy törékeny hús-vér kápolnát. (…) A nyelv maga is templom. / Mikor az idő nem kedvez már a hitnek, az üres falakat és elhagyatott padsorokat kell szeretni, hogy isten ne legyen megfogható, csak hiánya megfigyelhető. A világ bennünk húzza ki önnön idejét. És a papíron még szeretne újjászületni. Őrzi egy jövő hasonlatát: az ég könnyű omladékát, a kék néhány törmelékét. A várakozás és a továbbhaladás idejét."[79]

[79] Maulpoix: *Kékversek*, 52.

Mert e poétika szerint az állandó mozgásban lévő orpheuszi költőnek és a továbbhaladással összefonódó nyelvének, akárcsak a szerelemnek, mégiscsak szárnyai vannak. Orpheus alakja egyébként a jelenlét költőinél is megjelenik, nevezetesen az Yves Bonnefoy nemzedékéhez tartozó Jacques Dupin *Morénák* című ciklusában. Jean-Pierre Richard a *L'embrasure* (*Ablakmélyedés*) című kötet Poésie/Gallimard sorozatban megjelent kiadásában felsorolja Jacques Dupin költészetének visszatérő képeit : villám, szélvihar, behatolás, szétszóródás, felbomlás, hajótörés. A költői módon kimondható világ integritása ebben a költészetben csak az elveszejtés, romlás pillanatában fedezhető fel. Minden megadatott, de csak azért, hogy erőnek erejével megbírkozzunk vele és leromboljuk – önmagunkkal együtt. A törésvonal a mélységbe nyíló kapu. A költői jelentés önnön folyamatos elhomályosulásából él az „értelemmel-nem-bíró" fenyegető és megtermékenyítő határán. Jacques Dupin Giacometti kapcsán írja: „A magány az emberre zárul, de az ember sorsa az, hogy szüntelenül, reménytelenül igyekezzék börtöne falán rést ütni." A kötetcím (ablakmélyedés, lőrés) ezáltal magyarázatra lel. A költő egy mozgásban lévő lény, akinek a vaksága abban rejlik, hogy a lépést, a beszédet a látás elé helyezi, akárcsak Orpheusz mitológiai alakja.

> „Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant. En parlant. A voir ce dont je parle et à parler justement parce que je ne vois pas. Donc à donner à voir ce que je ne vois pas, ce qu'il m'est interdit de voir. Et que le langage en se déployant heurte et découvre. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard. Marcher dans la nuit, parler sous la rumeur, pour que le rayon du jour naissant fuse et réplique à mon pas, désigne la branche, et détache le fruit."[80]

[80] Jacques Dupin: *L'embrasure* précédé de *Gravir*, Paris, Poésie/Gallimard, 1971, 139.

„Tilos megállnom, s látnom. Mintha arra lennék ítélve, hogy menet közben lássak. Beszéd közben. Hogy azt lássam, amiről beszélek, és azért beszéljek, mert éppenséggel nem látok. Tehát hogy láttassam azt, amit nem látok, amit nem szabad látnom. És a nyelv kibontakozván nekifeszüljön és felfedje. A vakság a fogalmak megfordításának kötelessége, és a lépésnek, a beszédnek a látás elé helyezése. Járni az éjben, a zsongásban beszélni, hogy a születő nap fénye elégjen és lépéseimet megerősítse, rámutasson az ágra, s leszakítsa a gyümölcsöt."[81]

## *PAS SUR LA NEIGE – NEM LÉPTEK A HÓBAN*[82]

Maulpoix másik magyarra fordított kötetének, a *Pas sur la neige*-nek a címe kettős jelentéssel bír: „léptek a hóban", illetve „nem a hóról", a „pas" szócska kettős jelentése okán. *Des pas sur la neige*, ahogy a kötet mottója is utal rá, Claude Debussy első zongorára írt prelűdsorozatának a hatodik eleme, Debussy legkomorabb alkotása. A szöveg zenei szerkezeteket reprodukál, s emellett a fehér szín asszociatív hálója uralja, a korábbi két kék kötettel szemben. Ismét megjelenik benne Orfeusz alakja: „Elképzelni Orfeuszt, amint a trák hegyektől távol belevész a hóba."[83]

Ez a könyv is a vágyakozás és az emlékezés könyve: „Minden versnek a vágyunkat kell megírni szóban, amely lehetne akár kréta a havon. A zenében meg kell toldanunk a kezeinket ujjakkal. Oktávokkal a hangunkat" – írja a szerző. Emlékezés ez a gyerekkor nagymamájára, a hóasszonyra, a gyermeki lehetőségek végtelenségére és nyugalmára, az írás kezdeti mozzanatára: „A télben megdermedt táj mintha a festészetre várna. Megkövül, elhallgat, és maga is hasonló lesz a fehér vá-

[81] Fordításomban.

[82] Jean-Michel Maulpoix: *Nem léptek a hóban*, ford. Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

[83] Uo., 23.

szonhoz, amelyen kirajzolódik néhány alak. A szemet semmi nem téríti el: egyszerű vonalakat követ. A hó megszökik az anekdota elől."[84] Ehhez a szövegrészhez (A kék árnyék) a szerző Hollan Sándor szavait választotta mottóul: „Fényszükséget érzek. Ez dolgoztat."[85]

A kötet azonban nem a virtuális, ám színtelen teljességben, hanem a fűszál poétikájának zöld árnyalataival zárul, előrevetítve egy tavaszi kötet érkeztét: „A szív zajos felfordulásokat követel. Tavaszi nagymosásokat. Elvárja az új fák, rügyek, lombok eljövetelét. Érezni akarja, ahogy belsejében nő a fű és kilyuggatja a bánatot, a tél fehér mélabúját. (…) Zöld házról álmodoztam. Egy házról, amely tavasszal úgy zöldell, mint a fák, és ősszel elhullajtja lombját. Homlokzatát rózsával és akáccal keveredő vadszőlő borítja. Befogad két piros szívet, tintamunkáimat és hófödte gondolataimat."[86] Kovács Veronika fordítása az Eötvös Collegiumból kinőtt műhelymunkának eredménye, a hallgatói munkából szerkesztett második önálló fordításkötet volt.[87]

[84] Uo., 49.

[85] Uo., 43.

[86] Uo., 99.

[87] Az első Serge Joncour: *A bálvány* című kötete volt, Förköli Gábor fordításában (Budapest, Ráció Kiadó, 2010).

# A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZET FORDÍTHATÓSÁGÁRÓL: YVES BONNEFOY ÉS JEAN-MICHEL MAULPOIX ESETE

## A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZET FORDÍTÁSBAN

Ma már szinte közhelynek számít az a megállapítás, miszerint a magyar irodalomban „négy műnem" is meghonosodott: a líra, az epika, a dráma – és a műfordítás. Francia kortárs költészetnek az 1950-es évek utáni költészetet szokás tekinteni, Jean-Michel Maulpoix e korszakról írott összefoglalásában minden évtizedhez egy-egy infinitívuszt rendel. Azokhoz, akik az 50-es években kezdenek publikálni (vagyis a 20-as években születtek: Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, Lorand Gaspar) az „habiter" (lakni, lakozni) főnévi igenevet, a következő évtizedhez a „figurer" (ábrázolni, megjeleníteni) igét (ez Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud és az *Oulipo*, a *Tel Quel* időszaka), a 70-es évekhez (a formalista Emmanuel Hocquard-hoz) a „décanter" (leszűrni, dekantálni), és az újlírikusokhoz (Jean-Michel Maulpoix, Guy Goffette, James Sacré) az „articuler" (artikulálni, tagoltan ejteni) igét.

Ezen időszak magyar fordítói (a teljesség igénye nélkül) Tímár György, Somlyó György, ma Lackfi János, Tóth Krisztina, Romhányi Török Gábor és az Eötvös Collegiumból kinőtt károlis fordítóműhelyünk. Ezen témakörben legjelentősebb gyűjteményes kötet *A látogatás* című antológia, önálló kötetekben pedig az utóbbi években Jacques Roubaud, Michel Deguy, Yves Bonnefoy, Jean-Michel Maulpoix versei, prózai írásai jelentek meg.

A fordítások létrejöttében szerepet játszanak a nagy kulturális hatások, de megfigyelhető az is, hogy a posztmodern hatása a fordítások létrejöttében mégis kevéssé meghatározó. A 2000-es években az Eötvös Collegiumban a befejezetlen magyar hagyományok folytatásainak tekinthető életműveket is fordítottuk: Yves Bonnefoy és Valère Novarina

esetében Pilinszky János öröksége segíti a befogadást. Yves Bonnefoy a költői, Valère Novarina a színházi jelenlét alkotója. Yves Bonnefoy verseiben Pilinszky törekvéseihez hasonlóan jelenik meg a színház akként a helyként, ahol a *hic et nunc* a legközvetlenebbül szemlélhető. De új, a magyar kultúrában nem honos lírai hangvétellel is próbálkoztunk: Jean-Michel Maulpoix és a kritikai lírai költészet fordítása (valamint a költő magyarországi látogatása) éppúgy fontos terepét jelentették a fordítói műhelymunkánknak. Költészete „kritikai", vagyis önreflexív, de nem íróasztal-költészet, s egyszersmind lírai is, vagyis a költő visszatér a melódia, a kép felszabadult használatához.

## *KÉP ÉS JELENLÉT. YVES BONNEFOY VÁLOGATOTT ÍRÁSAI*[88]

Yves Bonnefoy-nak elsősorban kötött versformában írt költeményei jelentek meg Tímár György fordításában, a *Még egyre az a hang* (1973, Európa) című kötetben. A kötött versformák esetében magunk is azzal a problémával találkoztunk, hogy a magyarban ismeretlen például a 11-es verssor (mely a századvég költőire, Laforgue-ra oly jellemző), mégis fontossá válik Bonnefoy-nál a „formel" és „non-formel", az alexandrinust megtörő tízes, tizenegyes és a szabad vers színházában. Emellett úgy találtuk, hogy a prózavers a legtranszparensebb a fordíthatóság szempontjából, az esszéknél azonban a francia grammatika határait feszegető mondatszerkesztés okozhat értelmezési, s ebből következően fordítási nehézségeket. Olykor sok fejtörést okozott a tulajdonnévként használt köznév (pl. Douve) fordítása. Külön figyelmet igényeltek az irodalmi utalások (elsősorban Mallarméra és Celanra), vagy az olyan, széppprózában használt terminusok is, mint a „l'Intelligible" („Megérthető vagy Felfogható"). Íme egy példa a francia nyelv szintak-

[88] Fordította az Eötvös Collegium fordítóműhelye, szerkesztette, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Sepsi Enikő, Jérôme Thélot előszavával, Bokor Miklós és Hollán Sándor reprodukcióival, Budapest, Argumentum Kiadó, 2007.

tikai határait feszegető, éppen ezért elsőre nehezen érthető mondatszerkesztésre:

„J'appellerai *image* cette impression de la réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement de mots détournés de l'incarnation. (...) Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve."[89]

„*Kép*nek fogom nevezni a végül teljesen megtestesült valóság benyomását, amelyet paradox módon a megtestesüléstől elfordult szavakból nyerünk. (...) *A* kép az a csillogás, amely hiányzik a mindennapok szürkeségéből, s amit a nyelv megenged, amikor az álomszomj önmagára hajtja, s úgy dögönyözi, mint a szülői keblet."[90]

A „Douve" fordítása esetén a következő szempontokat kellett figyelembe venni: a köznévi jelentése „vizesárok; „donga (hordó); „métely (biol.)"; Bonnefoy-nál viszont egy nőalak, egy összetett szimbólum. Ennélfogva lefordíthatatlan: megtartottuk az eredeti francia szót, és ahol lehetett a vizes jelleget, a sötét, hideg folyamszerűséget visszahoztuk a szövegbe.

Yves Bonnefoy szövegei tele vannak intertextuális utalásokkal is. Tehát a fordítónak azt a hagyományt is ismernie kell, amelyet a költő aktívan használ. Egy példa az implicit utalásokra, ahol az eredeti szerző Mallarmé, aki a nyelvi jel önkényes voltát a „nuit" szóval szemléltette (a szó magas hangrendű – franciául világos, vagyis „claire" –, holott az éj maga sötét).

> „Quant aux mots ! Qui a prétendu qu'ils ne sont des choses qu'une évocation imparfaite, à cause de leurs sons – de leurs couleurs – qui ajouteraient leur rumeur au monde ? Le mot nuit est clair, mais la nuit aussi, tout autant qu'elle est obscure. Ou plutôt la nuit n'est ni claire, ni obscure, ce n'est qu'un mot, simplement, comme l'orange tombée, comme l'herbe bleue."[91]

---

[89] Yves Bonnefoy: *La Présence et l'Image*, in uő: *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1992, 191.

[90] Yves Bonnefoy: A jelenlét és a kép, in uő: *Kép és jelenlét*, 183.

[91] Bonnefoy: *La vie errante*, 12.

> „És a szavak! Ki is állíthatta, hogy csak tökéletlenül képesek felidézni a dolgokat, hangzásuk miatt – színeik miatt –, melyek állítólag csak szószátyár zsibongásukat hozzák a világba? Az éj szó világos, de az éj is annak ellenére, hogy sötét. Vagy inkább az éj se nem sötét, se nem világos, pusztán egy szó, akárcsak a lehullott narancs vagy a kék fű."[92]

Ugyanerre a kontextusra utal *A tévelygő élet* (*La vie errante*) kötet Zeuxis-ciklusának *Az éj* (*La nuit*) című verse.

> „La nuit, c'est-à-dire du vert, des bleus et ce peu de rouge très sombre qui mord de ses grumaux le bas de la page. J'écris en hâte le mot flaque, le mot étoile. J'écris naissance. J'écris bergers et rois mages. J'écris que je brise une ampoule et que c'est le noir."[93]

> „Az éj, vagyis a zöld, a kékek és ez a kevés mélyvörös, melynek alvadt csomója megtapad a lap alján. Sietve leírom: pocsolya, csillag. Születést írok. Pásztorokat írok, és napkeleti bölcseket. Megírom, hogy szétzúzok egy fiolát, és hogy ez a fekete."[94]

Még mindig a mallarméi életműre utal az 1993-as *La vie errante* kötet „Lis le livre!" (Olvasd a könyvet!) című nyitó szövege. A cím Szent Ágoston: *Vallomások* VIII. könyvének XII. fejezetében található egyik mondatnak a transzpozíciója: „Tolle, lege, tolle lege!" – hallja a kertben éneklő gyermekeket a narrátor, s megérti, hogy a Könyvek Könyvét kell olvasnia. A Könyv Bonnefoy-nak ebben a kötetében azonban utalás a mallarméi elképzelésre, az önmagába zártságával a tökéletesség csapdájába esett nagy tervre. Az önmagukra visszahajló jelentések, illetve szerkezetek helyett ellentpontként jelenik meg a rilkei „nyitottság" fogalma és egyben gyakorlata.

---

[92] Olvasd a könyvet!, in Bonnefoy: *Kép és jelenlét*, 77.
[93] Bonnefoy: *La vie errante*, 60.
[94] *Az éj*, in Bonnefoy: *Kép és jelenlét*, 86.

## KÉSŐBBI BONNEFOY-FORDÍTÁSOK

Az előző fejezetekben említett két másik kötetet, a 2014-ben megjelent *Másik otthon*t és a 2016-ban publikált *Hollán Sándor. Harminc év elmélkedései (1985–2015)* című kötetet már más munkamódszerrel közelítettük meg: a régi műhelytagok köre a *Másik otthon* című kötetben kötött és szabad verset egyaránt jól fordító költőkkel bővült (Bárdos László és Szőcs Géza személyében), s csak a munka indulásakor, illetve a kontrollszerkesztés fázisában dolgoztunk együtt. Értelemszerűen más kihívást jelentett egy-egy kötött vers, mint a költői próza fordítása. A kötött versnél inkább a formai hűségre, míg az esszénél a tartalmi hűségre is törekedtünk, különös figyelmet fordítva Bonnefoy prózájának ritmusára, lüktetésére, értelmének felfejtésére.

## FRANCIA-MAGYAR KAPCSOLÓDÁSOK

Kétségtelen, hogy Yves Bonnefoy költészetének magyarországi befogadását a jelenlét költői, vagyis Pilinszky János és az újholdasok életművei alapozzák meg. Az elementáris, az egyszeri megragadása a vágyott jelenlét egyszerűségében és teljességében közös törekvése mind a francia, mind a magyar irányzatnak, de a magyar nyelvezet mégis szikárabb. (Lényegében ugyanaz a generáció, mégis létezik egy „décalage", és ezt leginkább Lator Lászlónak a Bonnefoy-kötet megjelenésekor nekem írott levelében éreztem: minden elismerése ellenére nincs, nem volt kommunikáció a két életmű és a két költő között). A másik különbség, hogy a magyar költészet nem áll olyan szoros kapcsolatban a képzőművészetekkel, mint amilyen szoros kapcsolatot és átjárhatóságot a 20. század francia költői gyakorlat biztosít. Végül a befogadást segítendő egy, az irodalmi párhuzamokat is bemutató bevezetést írtam a fordításokhoz, valamint a Bonnefoy-hoz kötődő magyar képzőművészek, Bokor Miklós, Alexandre Hollan (Hollán Sándor) reprodukcióit helyeztem el a kötetben – szoros kapcsolatban a szövegekkel. Bokor Miklós alábbi, *Appel* (*Hívás*) című olajfestményének reprodukciója áll például a *Douve beszél*

ciklus elején. Ez a gesztus csak még mélyebb értelmet nyert a 2016-os, Hollán Sándorról írott, összegyűjtött esszék kiadásával.



1. kép: Bokor Miklós: *Appel* (Hívás), olajfestmény (2006, 120×120 cm)

## MAULPOIX: *KÉKVERSEK*[95]

A munkamódszerünk ennél a kötetnél is ugyanaz volt, mint a *Kép és jelenlét*nél: az első, eredetileg többszólamú szövegverziókon közösen dolgoztunk, így egyre inkább egyszólamú, jól (össze)hangolt és mindemellett szöveghű fordításhoz jutottunk. Segítségünkre voltak ezen kívül a szerzővel és Sylvie Allouche anyanyelvi lektorral folytatott beszélgetések is.

Jean-Michel Maulpoix metaforahasználatának alapvető jellemzője a hétköznapi metaforák, rögzült, képes kifejezések beemelése a magas

[95] A fordítások az Eötvös Collegium fordítóműhelyében készültek, szerk. Sepsi Enikő, Budapest, Typotex, 2008.

költészetbe. A fordítónak ilyenkor anyanyelve képes kifejezéseihez kell fordulnia, munkáját ezek a képek és a szöveg ritmusa vezetik:

„A kéktől meggyűrűzött test tűsarkon fordul." („Sur ses talons aiguille, le corps bagué de bleu.")

„Egyik szót a másik mellé fektetve szívünket hosszú pórázra engedjük, / S mint kutyát visszahívjuk, amint távolodik." („Un mot derrière l'autre couché, on laisse un peu aller son cœur / Comme un chien qu'on rappelle dès qu'il s'éloigne.")

A kritikai líraiság irányzata, hangja nem lelhető fel a magyar költészeti hagyományban, ennek eredményeképpen a francia és a magyar szöveg eltérő regiszterű lesz. Erre példaként a *Kékversek* kötetnyitó szövegét idézem, melyben a szeretet/szerelem szó magyar nyelvbéli megkülönböztetése még szűkíti is az értelmezési tartományt.

„Nous connaissons par ouï-dire l'existence de l'amour.

Assis sur un rocher ou sous un parasol rouge, allongés dans le pré bourdonnant d'insectes, les deux mains sous la nuque, agenouillés dans la fraîcheur et l'obscurité d'une église, ou tassés sur une chaise de paille entre les quatre murs de la chambre, tête basse, les yeux fixés sur un rectangle de papier blanc, nous rêvons à des estuaires, des tumultes, des ressacs, des embellies et des marées."

(*Le regard bleu*)

„Hallomásból lesz az ismeret – állítja a szeretet.

Sziklakövön vagy piros napernyő alatt ülve, bogaraktól zsongó réten tarkóra tett kézzel elnyújtózva, hűs templom homályában térdepelve, szalmaszékre rogyva, fehér papírtéglatest fölé görnyedve szobánk négy fala közt folyamtorkolatokról, habok háborgásáról és hullámtörésekről, viharok utáni szélcsendről, árapályokról álmodozunk."

(*A kék tekintet*)

Tandori Dezső a magyar *Kékversek*ről írva így szól:

> „Jean-Michel Maulpoix könyve igazi francia bűvölet. A lehetetlenre vállalkozik. Sem szépirodalmat, sem objektív tudást nem akar nyújtani külön, sem elegyes kavarcot nem ad hála égnek. Költői prózakötet, így nevezi a Kiadó, s a láthatár, a tenger végtelenjei színezik ábrándkékre mindennapjaink szürkeségét a csudás próza által. Pilinszkyé is ez a világ, Maulpoix-é, a teljes ragyogás könyve. Az össze-vissza zűrzavar helyett (de azt meg nem tagadva) a mennyei fény földi rendjét mutatja szerzőnk. Földi utazás a földön túl, racionális értekezés és csurranó líra... nem akarom túlmagasztalni, érdemeit mutatni fogja az érdeklődő olvasónak úgyis. A férfi, a nő, az úszó, a zászlóként lebegő létezés... a tekintet kéksége... a jegyzetek tiszavirág-élete... nem is sorolom. Gyönyörűség, gazdagon ráérő, így tovább-gazdagodó órákra."[96]

## MAULPOIX: *NEM LÉPTEK A HÓBAN*

A kötet címe, *Pas sur la neige* már önmagában is komoly kihívást rejt magában: a „pas" egyszerre tagadószó, s egyszerre főnév (lépés, lépések). Maulpoix szójátékai egyszerűségükkel hatnak, megtalálják a hétköznapi francia nyelv apró finomságait. Miként azt a fordító Kovács Veronika kiemeli az utószavában, a kötetben fontos „nuit blanche" kifejezés egyszerre jelent fehér, illetve álmatlan éjszakát. „De a lemondás és a veszteség ebben az esetben nem csupán a fordító mesterségbeli élménye, egybeesik a kötet lírai *én*jének alapvető élményével. A hó megannyi képe közül a gyász, a hiány újabb és újabb tapasztalatai sejlenek föl "– folytatja a fordító. A szerző sokáig kutatta a hó festményeit, s kutatása azzal az eredménnyel zárult, hogy a festményeken a hó színe gyakran kék: a hó a földre hullott azúr, az ami nekünk, embereknek jut belőle.[97]

---

[96] Tandori Dezső: A Typotex világa, *Új Könyvpiac*, 2009. január 29.

[97] Kovács Veronika: A fordító utószava, in Jean-Michel Maulpoix: *Nem léptek a hóban*, 105–107.

## KONKLÚZIÓ

Összességében elmondható, hogy az eredeti szöveg és a fordítás mindkét költő esetében saját kulturális közegében jelenik meg valamiként, fordíthatóságuk a két kultúra között kialakított (korábban hiányzó) párbeszédben vizsgálható, vagyis abból a hiányból, amely a fordítások létrejöttének alapvető mozgatórugója volt.

Yves Bonnefoy a 2007-es fordításkötet kiadásához írt ajánlását azon reményének kifejezésével zárta, hogy a könyv hozzájárul ahhoz, hogy párbeszéd alakuljon ki közte (vagyis amit Franciaországban a hagyomány nyomán képvisel) és a magyar kultúra között, melyet magyar művészbarátainak köszönhetően a saját hazájában is közel érez magához. A 2014-es, *Másik otthon* című fordításkötetünkhöz írott előszavában újra erről a párbeszédről szól:

> „Örömmel tölt el, hogy néhány versem magyar nyelven fog megjelenni. Újabb kötelék ez, mely egy olyan országhoz és kultúrához fűz, amelyekre gyakorta gondolok, különösen azért, mert legrégebbi barátaim között két magyar származású festő is van: Bokor Miklós és Hollán Sándor. E művészek a mai párizsi iskola legjelentősebbjei közé tartoznak; gyakran beszéltek nekem hazájukról. Gondolatban végigkísértem gyermekkori emlékeiket. És mivel közel érzem magamhoz őket, sok közös tapasztalatunk van, Magyarországhoz is közel érzem magam, tájaihoz, fényeihez (egy szép alkalommal meg is figyelhettem ezeket), de költőihez is, akiket viszont csak fordításban ismerek.
>
> De a fordítás néha ugyanolyan jelentős költői aktus, mint az eredeti mű, ezért nagy szimpátiával és bizalommal gondolok fordítómra, akinek ezt a kis kötetet köszönhetem. Tudom, hogy Sepsi Enikő komolyan vette a verseimet, felismerte azok minden intencióját, vágyát, még az is lehet, hogy növelte értéküket, a magyar nyelv világlátásának segítségével, amelynek talán közvetlenebb hozzáférése van a földi hely vagy létezés bizonyos aspektusaihoz.
>
> Nem kételkedem abban sem, hogy le tudta győzni azt a fontosnak tűnő akadályt, amelyet az indoeurópai, latin, illetve a finnugor nyel-

vek – nyelveink – szintaxisának eltérése okoz. Bizonyos, hogy a szintaktikai struktúrák, különösen az igerendszer, a főnévragozás megléte vagy meg nem léte meghatározzák gondolkodásunkat, viselkedésünk nagy részét, ami a franciáról magyarra és *vice versa* regényt vagy esszét fordítóknak sok kínlódást okozhat. Ám a költészet olyan érzelmek és dolgok megtapasztalásával áll kapcsolatban, amelyek inkább a természeti valósághoz tartoznak, mivel a világon mindenütt megtapasztalhatóak, semmint azon módozatokhoz, ahogy a különféle nyelvek megközelítik és előfeltevéseik alá rendelik ezt a természetet. A költészet csak egyetemes szinten használja a szavakat. Szélről, vízről, szerelemről szól, mivel ezek minden társadalomban léteznek. Mert a költészet a legmélyebb valója által az, amit a legkönnyebb fordítani, a vers okozta problémák ellenére, amelyek másfajta gondokkal terhelik meg azt."[98]

[98] *Másik otthon. Yves Bonnefoy az ezredfordulón*, válogatott írások, válogatta és szerk. Sepsi Enikő, ford. Bárdos László, Förköli Gábor, Gyuris Kata, Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Szőcs Géza, Budapest, PEN Club/Pluralica, 2014.

# A JELENLÉT MAGYAR-FRANCIA KÖLTŐJE, AVAGY A NYELVET VÁLTÓ KÖLTŐ ÉS FORDÍTÓ: LORAND GASPAR

A 20. században felélénkülnek a többnyelvűségre irányuló törekvések és vizsgálódások az irodalomban. Miként Szegedy-Maszák Mihály Kétnyelvűség a XX. sz. irodalomban[99] című tanulmányában kiemeli, a képzőművészettel határos konkrét, illetve a zenével rokon hangköltészettől eltekintve kevés az olyan alkotó, aki nem az anyanyelvén írt kiemelkedő műveket (Rilkét, T. S. Eliotot, Pilinszkyt nem a francia verseiről ismerjük, Celan művei is végső soron a német irodalom részei). Szegedy-Maszák Mihály három esetet emel ki: Joseph Conrad, Nabokov és Beckett kétnyelvűségét. Conrad a lengyel után angolul akart írni (pedig a második nyelve a francia volt), érzelemmentes nyelven (mégis azzal vádolja az angolt, hogy szavai túl homályosak, érzelmesek). Ford Madox Ford segítségével írt angolul. Nabokov az oroszt elhagyva (1940) angolul írt: „Senki nem tudja eldönteni, hogy középkorú amerikai, vagy idős orosz író vagyok-e" – mondta. Amikor írói fogyatékosságáról kérdezik, a természetes szókincs hiányáról szól. Beckett – Szegedy-Maszák Mihály felvetése szerint – talán angolul nem tudó barátnőjének, későbbi feleségének, Suzanne Deschevaux-Dumesnilnek ösztönzésére kezd franciául írni.[100] Egy Peter Lennon nevű dublini újságíró az 1960-as években úgy találta, Beckett jellegzetesen dublini módon fejezte ki magát. Az angol avantgárd azonban gyengébb volt, franciául könnyebben magára vonhatta a figyelmet (lásd „új regény"). Mindegyik felidézett

[99] Szegedy-Maszák Mihály: Kétnyelvűség a XX. sz. irodalomban, in uő: *Újraértelmezések*, Budapest, Krónika Nova, 2000, 101–110.

[100] Uo., 103.

eset más ugyan, de Szegedy-Maszák Mihály konklúziója szerint mégis közös bennük az, hogy „a kétnyelvűség csöndhöz vezethet" (lásd a *Fin de partie* „acte sans paroles"-jai).

Ebben a fejezetben Lorand Gaspar esetét vizsgálom meg olyan szövegeken keresztül, amelyek a nyelvváltást követően születtek, illetve az őt magyarra fordító szerző stílusjegyeit hordozzák, azon szerzőét, akit ő maga fordított franciára, immáron franciának elismert költőként. Nyelvváltását, illetve kétnyelvűségét a következő kettősségekben ragadhatjuk meg: Erdélyben született magyar, aki francia költő; az egyetlen jelentős francia költő,[101] aki magyar származású és magyar anyanyelvű; francia költő, aki Pilinszkyt franciára fordítja; költő, aki egy nagy afrikai kórház sebészfőorvosa (először 1954-től Betlehemben, majd Tuniszban). Miközben mások költői estekre, ő sebészkongresszusokra (is) járt.

A sivatag anatómusa, aki a tenger költője (mint Petőfi az Alföldé). Akárcsak az általa fordított Pilinszkynél, nála is fellelhető a nyitott táj, belső messzeségeink nyitott tája, a sivatag, mely Pilinszky szavaival élve „zavartan is sima" (*Aranykori töredék*: „Mi készül itt e tenger ragyogásból? / Ha lehúnyom is, süti a szemem; / mi kívül izzott, belül a pupillán, / itt izzít csak igazán, idebenn!"). Számára a nyelv az anyag negyedik halmazállapota. Mindkettőjük költészetében közös a felületi egyszerűség, szikárság. Angyalosi Gergely a Lorand Gaspar és fordítója, Somlyó György között kialakult költőbarátságról írva kiemeli (amit Somlyó György maga is fontosnak tartott), hogy Lorand Gaspar költészetében a nyelv mintegy testi funkcióként működik.[102] A Lorand Gaspar jegyzetében használt „oeil-cerveau" (szem-agy) kifejezés pedig szintén egy Pilinszkyvel közös, a látásra, a vizualitásra épülő írásmódra utal. A racionális gondolkodástól különböző neurohormonális rendszert veszi ars poeticája modelljeként. *A szó megközelítése* (*Approche de la*

[101] Nem csak magyar származásúként tartják jelentős francia költőnek: l. pl. Renée Riese Hubert recenzióját (Lorand Gaspar: *Égée suivie de Judée*, Paris, Gallimard, 1980.) a *The French Review* 1981. májusi, 6. számában (54. évf.), 895.

[102] Angyalosi Gergely: Költőbarátság, *Élet és irodalom*, XLVI. évf., 19. szám, 2002. május 10.

*parole*) című esszékötetében: „Talán a költészet még arra is megtanít bennünket, hogy bízzunk a logikai-racionális utaknál ontogenetikusan és filogenetikusan is ősibb mentális tevékenységekben (egyszerűbben szólva: az életben). Ezek a mélyebb rétegek olyan játékszabályoknak engedelmeskednek, amelyek nagyon mások, mint amilyenek a mostani agykérgi struktúráinkat irányítják. A racionális gondolkozás igen specializált aktivitásként jelenik csak meg, ezzel szemben a neurohormonális rendszer globális tevékenysége képes meghallani az élet legapróbb rezdüléseit, s tud »beszélni« legkisebb sejtjeinkkel is. S az intelligencia magasságainak mennyire meg kell vetniük bennünk ezt az alantasabb fajt ahhoz, hogy még csak elnyomásra se méltassák!”[103]

Élete első ötven esztendejét a következőképpen foglalta össze:[104]

| | |
|---|---|
| „lorand gaspar marosvasarhely 1925 | „lorand gaspar marosvásárhely 1925 |
| 1943 polytechnique budapest guerre | 1943 műszaki egyetem budapest háború |
| 1944 déporté camps unterjettingen | 1944 deportálás unterjettingen tábor |
| 1946 paris rue greuze tour eiffel | 1946 párizs rue greuze eiffel torony |
| faculté de médecine hôpitaux chirurgie | orvosi egyetem kórházak sebészet |
| jérusalem 1955–1970 jérusalem jérusalem | jeruzsálem 1955–1970 jeruzsálem jeruzsálem |
| qui tues les prophètes et lapides ceux qui te sont envoyés que de fois – | aki megölöd a prófétákat és hányszor megkövezed a hozzád küldötteket – |
| tunis la blanche et verte la mer | a fehér tunisz és a zöld tenger |
| 1970-1977 et des malades des malades des”[105] | 1970–1977 és a betegek a betegek a be”[106] |

[103] Varga Mátyás fordítása. *Pannonhalmi Szemle*, XVII. évf., 2009/3, 5. (*Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 2004, 84–85.)

[104] Ennél természetesen bővebb önéletrajza is megjelent: l. Önéletrajz-kísérlet, in Lorand Gaspar: *Az anyag negyedik halmazállapota*, szerk. Lackfi János, ford. Lackfi János, Tóth Krisztina, Szántó F. István és Varga Mátyás, Múlt és Jövő Könyvek, Budapest, 1999, 163–185.

[105] *Arion*, 1980/12, 66–67.

[106] Uo., Somlyó György fordítása.

1925-ben született Marosvásárhelyen, ahol három nyelv együttes jelenlétében élt (nagyanyai ágon örmény is). A háború viszontagságai először a keleti frontra, majd Németországba és onnan Franciaországba vetették (1945 tavaszán többedmagával megszökik a nyugat-németországi lágerből a franciák által ellenőrzött területekre). 1946-ban érkezik Párizsba, francia állampolgárságot és orvosi diplomát szerez. 1949-ben többedmagával megalapítja a párizsi magyar emigráns egyetemisták folyóiratát *Ahogy lehet* címmel. Hosszú időn át, 1954-től 1969-ig a jeruzsálemi és betlehemi francia kórházakban, 1970-től Tuniszban működött mint sebész. „Még Németországban megjelent egy vékony kötetem" – nyilatkozza a *Szegedi Napló* 1995. június 10-i számában. Ez a kötet az 1953-ban megjelent *Így szól a csend* című aforizmakötet. Ezt követően már kizárólag franciául publikál, első francia kötete 41 éves korában, 1966-ban jelent meg, *Le quatrième état de la matière* címmel, s az 1954 és 1970 között írt verseit tartalmazta. Költészetét kezdettől fogva a sivatag látványvilága és szimbolikája hatotta át. Fiatal korában magyarul írt. Egy 1991-es interjúban idézi fel a nyelvváltást:

> „Észrevettem, hogy magyarul írva nem tudom magamat franciául rendesen kifejezni, amit franciául írtam, sohasem felelt meg annak, amit akartam. Éreztem, hogy számomra lehetetlen két nyelven írni, s mivel anyanyelvemmel nagyon erős a kötődésem, abból csak úgy tudok kilépni, ha valóban szakítok vele. (...) A folyamat tíz évig tartott. (...) francia barátaim mindig azt mondták, hogy írásmódomban, írásaim szerkezetében, képeiben van valami idegen, nem francia."[107]

Ez a vallomás erősíti ugyan a bevezetésben idézett Szegey-Maszák Mihály álláspontját, miszerint „a kétnyelvűség csöndhöz vezet(ne)", a továbbiakban azonban tovább árnyaljuk ezt a feltételezést. Lorand Gaspar

[107] Beszélgetés Lorand Gasparral. A nyelv negyedik állapota, Mátyássy Miklós interjúja, *Nemzet és világ*, 1991. március 15, 16.

egyébként magyarul, franciául, görögül, angolul, németül, arabul és olaszul is beszél.

## LORAND GASPAR SZÖVEGEI MAGYARUL

A szerző versei angol, arab, görög, spanyol, olasz és persze magyar fordításban jelentek meg. 1981-ben jelent meg a *Sol absolu (*1972) magyar fordítása *Minden földek földje* címmel az Európa Kiadónál, Tellér Gyula átültetésében. Ezt követően folyóiratokban jelentek meg versek Somlyó György fordításában. 1999-ben látott napvilágot *A negyedik halmazállapot* Lackfi János, Tóth Krisztina és Varga Mátyás fordításában (Múlt és Jövő Könyvek), majd 2001-ben Somlyó György fordításában a *Fénnyel írni* című életmű-válogatás (Orpheusz Könyvek). Szerepel a *Francia költők antológiájá*ban (Magyar Könyvklub, 1999), s vannak csak folyóiratokban (*Átváltozások, Múlt és Jövő, Nagyvilág, Somogy*) megjelent írásai is.[108] 2005-ben a kolozsvári Koinónia megjelentette a *Boldog Arábia* című prózakötetet Koros Fekete Sándor fordításában, a szerző *Hazatéréseim Erdélybe* című, külön ezen kiadás számára írott jegyzeteivel. 2008-ban pedig kiadták a fekete-fehér sivatagi fotókat tartalmazó *Közelítés a fényhez* című kötetet is.

## A NYELV AZ ANYAG NEGYEDIK HALMAZÁLLAPOTA

Számára a nyelv az anyag negyedik halmazállapota. Ezt közelíti, a „sol absolu"-t, az „őstalajt" (Somlyó György fordítása), a „minden földek földjét" (Tellér Gyuláé) keresi. Kedvenc helyszínei az Égei-tenger és Júdea. A tematika több verseskötet címében fellelhető:

1966 *Le quatrième état de la matière* (Az anyag negyedik halmazállapota; Apollinaire-díjat kapott);

[108] L. Koros Fekete Sándor életrajzi jegyzetét in Lorand Gaspar: *Boldog Arábia*, Kolozsvár, Koinónia, 2005, 160–161.

1968 *Gisements* (Rétegek);
1972 *Sol absolu* (Minden földek földje);
1980 *Égée suivie de Judée* (Égei-tenger és Júdea);
1997 *Arabie heureuse* (Boldog Arábia);
2001 *Patmos et autres poèmes* (Patmosz és más versek).

A *L'approche de la parole (A szó megközelítése)* című 1978-as esszékötetében a nyelvtan és élettan összefüggéseit taglalja:

„A költészet nyelve ellenáll mindenfajta kategorizálásnak, nem kényszeríthető semmilyen sémába vagy formulába. A költészet nyelve nem eszközként és nem is díszként szolgál, hanem a köré a szó köré szerveződik, mely magával görgeti a tovatűnő időt és a teret, a köré a szó köré, mely a köveket és a történelmet formálja, a szó köré, mely ezek törmelékének gyűjtőmedencéje. S melyet ugyanaz az erő tart mozgásban, mely birodalmakat emel és rombol. A költészet nyelve olyan, mint egy fűvel benőtt, mohos falú hátsóudvar, melyben elpihen az esti fény.[109] (...)

*A költészet az élet nyelve; idegszálai az ember minden nyelvét behálózzák, vérrel öntözik és összezavarják őket, amikor azok kényelmesen elhelyezkednek a rendszerek és dogmák biztonságában. Az intenzitás és a válság nyelve, a bizonytalanság és a kétkedés beszéde, amelyből az élet pillanatnyi, törékeny bizonyossága*

„La langue de poésie ne se laisse enfermer en aucune catégorie, ne peut se résumer par aucune démonstration. Ni instrument, ni ornement, elle scrute une parole qui charrie les âges et l'espace fuyant, fondatrice de pierres et d'histoire, lieu d'accueil de leur poussière. Elle se meut à même l'énergie qui fait les empires et les perd. Elle est cette arrière-cour délabrée, envahie d'herbes, les murs couverts de lichens, ou s'attarde un instant la lumière du soir. (...)

La poésie est le langage de la vie ; elle innerve tous les langages de l'homme, les irrigue et les bouleverse quand ils s'installent dans la sécurité des systèmes et des dogmes. Langage d'intensité et de crise, discours d'insécurité, de doute où jaillit la certitude instantanée, menacée du vivant. Moment d'aphasie quand la quête humaine plonge dans les espaces inexplorés, en ces régions limitrophes et articulaires où l'on passe, d'un

[109] Lorand Gaspar: Közelítés a szóhoz, in uő: *Az anyag negyedik halmazállapota*, 189.

*fakad.*[110] Az afázia pillanata, amikor a kutató ember alászáll a feltáratlan mélyrétegekbe, ezekre a szomszédos vagy egybekapcsolódó tájakra, oda, ahol az egyik beszédmódról áttérünk az élő szóra, ahol – amikor megpróbáljuk felhajtani az értelmet – néha szemközt találjuk magunkat a neveninccsel, a maró csönddel, sőt a jelentés megtagadásával is. Épp ez a hiány a mi bénaságunk, tehetetlenségünk és dicsőségünk; éjszaka, amelyben a költő – legyen bár harcos, pap vagy tudós, a figyelem, a rácsodálkozás, a gyújtópont embere – egybefogja, ami a nappali sietségben szétfoszlik előtte, összegyűjti a megmagyarázhatatlan erővonalakat: beszél. Beszél a megtalált lélegzet üdeségében, a lihegésben és az olvasztókohó izzásában, ahol a kezek kitapogatják a fény sötét szikláit."[111]

mode de parler à la parole vive, où parfois on se retrouve en présence de ce qui n'a pas de nom, silence corrosif, et jusqu'à ce refus de signifier, pour débusquer un sens. Et cette carence est bien notre paralysie, notre impuissance et notre gloire ; nuit où le poète, qu'il soit homme de guerre, de religion ou de science, homme d'attention et d'étonnement, homme-foyer, rassemble ce qui échappe à la hâte du jour, recueille des lignes de force inexpliquées : parle. Parle dans la fraîcheur de sa respiration retrouvée, dans l'essoufflement et la rougeur de la forge où des mains auscultent les roches obscures de la lumière."[112]

Peter Denman a mű angol nyelvű fordításáról írott recenziójában kiemeli, hogy az ír költőkkel szemben, akik a nyelvet elsősorban a kulturális identitás hordozójának tekintik, s csak másodsorban a költészet eszközének és médiumának, a nyelvet váltó Lorand Gaspar a nyelvre mint a költészet hordozójára tekint.[113] Somlyó György egy 1983-as, Lorand Gasparról írott áttekintésében pedig az élettudományok és a nyelvtudomány kapcsolatáról ír:

---

110 Kiemelés tőlem.

111 Lorand Gaspar: Közelítés a szóhoz, *Nagyvilág*, 1982/8, 1228.

112 Lorand Gaspar: *L'Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, 11–13; l. még Marie-Noëlle Little recenzióját a kötetről, *The French Review*, vol. 54, 1980/1, (október), 192–193.

113 Peter Denman: *The Word at Hand, with a selection of poems*, translated from the French by Roger Little. Lorand Gaspar (The Dedalus Press, 1995), in *The Poetry Ireland Review*, 1996, tél, 48, 106.

„Meglehetősen régóta nyílt vita tárgya a »két kultúra« problémája, korunkban annak a feltétlen szükségessége, hogy ez a kettő egy és ugyanazzá váljon. És valóban, *a legegzaktabb, legelvontabb tudományok se lehetnek meg többé a költészet módszerei, sőt eszközei nélkül. Az a kép, amit az atomról alkotunk, alkotni tudunk magunknak, valóban kép (ha úgy tetszik, költői kép); az anyagi világ alapját tehát csak metaforikusan tudjuk elképzelni*[114]. A század legnagyobb biológiai felfedezését nem lehet másképp érthetővé tenni, mint a »fordítás«-sal, amelyet a dezoxiribonukleinsav a belerótt »írással« végez. Másrészről, már Proust azt mondta, hogy mikroszkóppal ír. Ma pedig az írás legjelentősebb törekvései már a nyelv molekuláris szintjén mennek végbe. A köznapi élet és tudás számára a kultúra szintjén ez az egyesítés elsődleges fontosságú. De az alkotás szintjén még többről van szó: ezt az egyesítést még mélyebben, az *egzisztenciális* szinten kell létrehozni. Ebből a szempontból Lorand Gaspar könyve, *A szó megközelítése* elhatározó és nélkülözhetetlen könyv; a nyelv biológiai és biológusi, a nyelv-mint-költészet, a nyelv-mint-alkotás, végül a nyelv-mint-»halmazállapot« feltárásával, valamint megfordítva (vagy inkább párhuzamosan), az *élet* problémáinak nyelvi szerkezetekkel való átvilágításával valósággal a *megközelítés nyelve.* »Ki tett valaha is többet a közelítésnél?« De ki alkotott valaha is hasonló mondatot: »a fény természete az ige a szem mondatában«?

Mallarmé szerint »az egész újítás« (tudniillik a modern költészeté, a szabad versé, *in statu nascendi*) a vers »polimorf« jellegéhez fűződik. Ez már előrejelzése annak, ami általában *a modernség legfőbb újítása lesz: az emberi személyiség polimorf voltának. Lorand Gaspar esetében a személyiség e polimorf mivolta egyedülálló vagy legalábbis igen ritka módon jelenik meg; nem a több költőre való hasadásban – mint például Pessoa esetében –, hanem költőre és biológusra, és biológus-költőre való hasadásban.*[115] A személyiség benső feszültsége így talán még hevesebb, olyan, amely még több intellektuális energiát

[114] Kiemelés tőlem.
[115] Kiemelés tőlem.

> termel; még nehezebb kibírni és elviselni is. *Képzeljük el, azzal a különös érzékenységgel, amely a költő sajátja, a naponta végzett élveboncolást a mások testén, amely mindig a mi magunk teste is; és ezzel a különleges tudással a saját magunk élveboncolását, amely mindig a másoké is.*[116] Ez valóban olyan lehet, mint »sehol semmikor lakni«; mint az »éjszaka mindenütt, / De itt is, ott is lakhatatlan«. E »végzetes lakni nem tudása« (hogy Rimbaud legutóbb Frénaud által felelevenített »végzetes alkalmazkodni nem tudás«-ával eljátsszunk), mégis inkább több helyen való *lakás*, mint ami általában kijut az embernek. *Szülötti Magyarországától és magyarságától szerzett Franciaországáig és franciaságáig; Tuniszától, amely egyidejűleg (vagy inkább másodidejűleg) egyben Karthágó is, Patmoszáig, amely még mindig a prehistorikus Kükládok is;*[117] a mai sivatagtól a héberek *mindbar*jáig és az asszírok *mudbaru*jáig, »ez egyszerre szent és szörnyűséges helyekig«, ahol nemcsak »vadállatokkal« találkozik az ember, hanem – »saját szívével« is."[118]

Ars poeticája az aprólékos munkálkodás azon, ami töredékes. A sivatag látványvilága, szikársága mindvégig áthatja költészetét, nem véletlen lett Pilinszky egész életművének fordítója. Személyesen 1973-ban a magyarországi Petőfi-évfordulón találkoztak. Első fordításai a feleségével, Sarah Claire-rel együtt kiadott *Alif* című arab irodalmi lapban jelentek meg, később több önálló kötetben.[119] Pilinszkyn kívül fordította saját fordítóját, Somlyó Györgyöt is, de Tolnai Ottó és Weöres Sándor verseit is átültette franciára. Egyéb nyelvterületekről Szeferiszt, Rilkét, D. H. Lawrence-t fordított.

---

[116] Kiemelés tőlem.

[117] Kiemelés tőlem.

[118] Somlyó György: Egy francia költő – Lorand Gaspar, in Lorand Gaspar: *Fénnyel írni*, ford. Somlyó György, Orpheusz Könyvek, 2001, 129–131. A szöveg már korábban megjelent Somlyó György *A költészet ötödik évada. Tanulmányok (1981–1987)* c. kötetében (Magvető, 1988, 374–379).

[119] L. Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2015, 162–164.

## PILINSZKY MAGYARRÓL FRANCIÁRA FORDÍTÁSA

Lorand Gaspar szerint a magyar költő „bármit" tehet a nyelvvel. „Mintha a szigorú pontosságot, rendszerességet követelő francia nyelvből hiányozna egyféle hajlékonyság, szemben az ingatag, rugalmas, kevésbé szigorú magyar nyelvvel" – vallja a Mátyássy Miklóssal folyatott 1991-es beszélgetésében.[120] Példaként lássuk a *Bűn és bűnhődés* című Pilinszky-verset Lorand Gaspar francia és Ted Hughes angol fordításában. Még az angol fordítás is jobban őrzi az eredeti nyelv hajlékonyságát, mint a széttöredező francia szerkezetek.

*Crime et Châtiment*

L'imagination emmurée
Répète et répète encore –
Sur la chaise électrique trône de
l'instant
Encore là le visage,
nuque trempée dans la roche,
main ravissante –
ta présence poreuse.
L'été dure encore.
Reine, abaisse ton sceptre.
(Lorand Gaspar fordítása[121])

*Crime and Punishment*

The walled-in imagination
continues to repeat it –
The face is still there
throned is the electric chair
of the moment
the nape dipped in cliff
the beautiful hand –
the porous skin of your presence.
And still the summer goes on.
Let down your sceptre, Queen.
(Ted Hughes fordítása[122])

A fordító és a fordított költő személye, affinitásai gyakorta egybeesnek, így van ez Lorand Gaspar esetében is, aki a *Pilinszky Jánostól lopott vers* című írásában rá is játszik erre a jelenségre. Hogy az áttétel még többrétegű legyen, a francia verset Lackfi János fordításában idézem magyarul:

[120] Beszélgetés Lorand Gasparral. A nyelv negyedik állapota, 16.
[121] János Pilinszky: *Entretiens avec Sheryl Sutton*, Éditions de Vallongues, 1994, 42–43.
[122] Uo., valamint János Pilinszky: *The Desert of Love*, Anvil Press Poetra, 1989, 56. (Az angol kiadást követő, francia kiadástól eltérő, nem egybefüggő strófaszerkezetben idézzük a verset.)

*Pilinszky Jánostól lopott vers*

Céltalan járom a vidéket, egyetlen ráncát
sem bolygatom az időnek. Miféle halálos
napszúrás veri át testemet éjjel-nappal,
hogy kigyúlnak sorra *az ikonok fejemben* –

a parttalan szürkeségben valaki ismeretlen
mosolyog rám a messzeségben, a víz lepedője
lángra lobban, *déli verőfény, romok, törmelék*
körülöttünk roncsolt műanyag halomban –

jelentéktelen dolgok örök részletei
töprengő szélben szirom csillanása, mindezt
az emlékezet zsákjából egy név halássza elő –

falak csendje, rózsa szégyenlőssége,
melyről időmélyi szagok susognak,
az elhagyott szobákban *mezítláb a tenger*[123]

A vers fordítása kurzív szedéssel kiemelve veszi át Pilinszky szavait, a kihagyásos szerkezeteket és a túlexponált képek soraként megjelenő egzisztenciális helyzeteket.

## Kapcsolata a képzőművészettel (festészettel)

A végtelen táj közös égisze alatt festőbarátságok is születtek. Ez a végtelen, bensőnket kiüresítő táj, a formátlanban felbukkanó forma köti össze Lorand Gaspar költészetét és Szenes Árpád festészetét a kínai festészet üresség-fogalmával. A *Feuilles d'observation*-ban így ír erről Lorand Gaspar: „Il me montre une grande toile blanche où l'on devine

[123] *Nagyvilág*, 2001/12. sz., Lackfi János fordítása, http:/www.inaplo.hu/nv/200112/13.html (Letöltés: 2017. február 13.)

des ombres qui bougent au fond. Je l'aime parce que tout y est déjà et l'on ne voit presque rien."[124] („Nagy fehér vásznat mutat, amelyen a háttérben nagy árnyakat vélünk mozogni látni. Szeretem, mert már minden ott van, miközben szinte semmit nem látunk.") A mű elején kifejezett utalást tesz a kalligráfia üresség-fogalmára: „Dans le tracé véhément et fugace de leurs calligraphies, dans l'intensité de leurs figures et paysages souvent entamés par des brumes, la montée du fond blanc dans les mouvements de l'encre, affleurait ce qui a mille noms et aucun."[125] („Kalligráfiáik heves és tovatűnő vonalvezetésében, az alakjaik és tájaik intenzitását gyakran kikezdő párában, a tinta mozgásában előtűnő fehér háttér előhozza azt, aminek ezer neve van, s egy sincs.") A fehér (üres) háttér nem valaminek a hiánya, hanem dinamikus alapja a a kínai festészetből ismert jin és jang szimbólumok állandó mozgásának, egymásba fordulásának.

*Szenes Árpádnak* című verse jó példa arra, milyen kapcsolatban áll Lorand Gaspar erősen vizuális költészete a képzőművészettel mint művészeti médiummal, azon belül is mindkét művész alkotásainak központi elemével, a fénnyel (*Fénnyel írni* – ez lett Lorand Gaspar egyik magyarul megjelent kötetének is a címe).

| *Pour Szenes Árpád* | *Szenes Árpádnak* (*Mandulafák* c. kötet) |
|---|---|
| Depuis tant d'années je lave mon regard dans une fenêtre | Hány hosszú éve mosdatom tekintetem egy ablakban |
| où ciel et mer sont sans s'interrompre, | ahol tenger és ég nem ér soha véget, |
| où ciel et mer sont un, sont innombrable, | ahol tenger és ég egy és számtalan, |
| sont une fois encore sidérés, précipités, | és íme megint dermedten lecsapódik |

[124] Lorand Gaspar: *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, 118. Idézi Sarra Ladjimi-Malouche: Vide: „appel du monde", appel des mots, in *Un poète près de la mer. Hommage à Lorand Gaspar*, Tunis – Bordeaux, Sud Editions – Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 71.

[125] Uo., 45.

autour d'une goutte-de-lumière-oiseau.
champ magnétique d'épousailles
Depuis tant d'années je demande
à la première couleur si fraîche
sur les lèvres encore humides de nuit
d'être la peau et d'être la pierre
ou mes doigts palpent le secret
succombent à ce qui est sous des
tonnes de lumière enfouie.

Du plus pâle, au tranchant du sombre
sans s'interrompre entre le sang, la
feuille et la cendre, un mur liquide
de musique que je ne savais pas être
si pur rapport de bleu sans âge et de
jeune vert,
Danse à la fête de la naissance de la
lumière.[126]

– nászok mágneses tere –
egy madár-fény-csepp körül.
Hány éve kérlelem
a még éjtől harmatos ajkakon
az első üde színt,
hogy legyen a bőr és legyen a kő,
ahol ujjaim kitapinthatják a titkot
és leborulnak az előtt, ami
el van temetve fény tonnái alá.

A leghalványabbtól a láthatár sötét
széléig
vér, lomb és hamu között töretlen
folyékony zene-fal
amelyről nem is tudtam eddig,
hogy ily tiszta kapcsolat a kortalan
kék s az ifjú zöld között;
Tánc a fény születésének ünnepén.[127]

Szenes Árpád (1897–1985) egyébként 1918-tól Rippl Rónai József szabadiskoláját látogatta, mesterei Iványi Grünwald Béla és Kernstok Károly voltak. Egy ideig a MA kör tagjaival is kapcsolatban volt. Első kiállítása 1922-ben volt az Ernst Múzeumban. Bejárta Európát és Brazíliát. 1974-ben Párizsban rendezték meg az életmű-kiállítását.

## KONKLÚZIÓ

Lorand Gaspar nyelvváltása a Szegedy-Maszák Mihály által megfogalmazott eshetőséget, az elhallgatás veszélyét nem tejesíti be. Nem pusztán sikeres francia költővé, íróvá teszi a nyelvváltás, hanem Pilinszky-fordításai révén az egyik legjelentősebb magyar életművet teszi elérhetővé azon a nyelven, amelyen ő elismert francia költővé vált, ráadásul

[126] *Arion*, 1980/12, 66–67.
[127] Uo., Somlyó György fordítása.

olyan francia költővé, akinek a franciasága alatt az anyanyelv struktúrája, kultúrája lüktet. Ezenkívül a műveiből készült magyar fordítások alapján az is megállapítható, hogy szövegei könnyedén „visszafordíthatók" eredeti anyanyelvére, vagyis nem távolodtak el végletesen elsődleges – önmagában is többrétű, sokszínű – nyelvi struktúráitól, a többnyelvű közeg által eleve hordozott átjárhatóságtól. Költészetről való gondolkodása elsősorban az élettannal, a művészeti ágak közül pedig a festészettel áll intenzív kapcsolatban. Mindkettőből következik költészetének erősen vizuális jellege, s ez az állítás megfordítva is megállja a helyét: vizuális jellegéből adódnak a rokoníthatóságok, sőt a fordításra kiválasztott szövegek iránti affinitásai is.

## MÁSODIK RÉSZ

# SZÍNHÁZI JELENLÉT, KÉP ÉS KENÓZIS VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN

# MÓDSZERTANI MEGFONTOLÁSOK ÉS BEVEZETÉS

Jelen fejezet az előző rész kulcsfogalmának, a jelenlétnek a kérdését a színész mint *par excellence* ember szemszögéből vizsgálja egy teológiai fogalom segítségével, melyet a színészvezetésben ezek az alkotók anélkül használnak, hogy a kereszténységre utalnának, mert a folyamatot a különféle világvallásokban és spirituális gyakorlatokban is megtalálják. A nehézséget az adja, miként a szemantikai mezőbe tartozó, de gyakrabban használt fogalmak esetében is – mint szakrális, szent, rituális, liturgikus –, hogy a kinyilatkoztatás világát az emberi alkotással létrehozott művészi produktummal hozza összefüggésbe. Jóllehet egyesek szerint a művészet eredendően vallásos gyökerű, s a Teremtő mintájára teremtett ember művészi képességei által (is) lesz teremtő, a közelítés mégis több csapdát is magában rejt. Módszertanilag kifogásolható volna pusztán analógiás kapcsolatokat felvillantani (hiszen a színház nem templom). Azonban fokozott érdeklődés tapasztalható ma Magyarországon a kérdéskör iránt (Európában egyébként már az 1930-as évektől kezdődően, Artaud vagy Claudel hatásának köszönhetően, akik a bali-szigeteki, illetve Claudel a japán szakrális színház iránti vonzódása okán fordult drámaíróként is a megvalósítás szándékával a témához). Ezt jelzik a téma körül felélénkülő diskurzusok: a *Szcenárium* vagy a *Magyar Művészet* körül kialakult szellemi műhely által szervezett események, publikációk, liturgia és színház kapcsolatát elemző workshopok, de az ország teljes területére kiterjedő *Ars Sacra* Fesztivál, vagy Jelenczki István *Ön-tér-kép* című, a rendszerállítás módszertanára épülő nemzetállítást rögzítő dokumentumfilmje[128] is. Ennek

[128] *Ön-tér-kép. A magyar nemzet lelkiállapota I-II.*, 2016, rendezte: Jelenczki László, vezető szakértő: Zseni Annamária.

a tudományos szemlélet által egyébként akár meg is kérdőjelezhető filmnek egyik katartikus pillanata az, amikor a nemzet nevű szereplő kontaktust teremt a szakralitás minőségével, melyet régről hordoz magában. A történelmi egyházak által fenntartott, világi karokkal is rendelkező egyetemek is komoly mértékben járultak hozzá a téma elmélyítéséhez, több konferenciát rendeztek a témában, illetve kiadványokat publikáltak az elmúlt években. Olybá tűnik, mintha Robert Wilson 1971-es szavai ma is érvényesek lennének:

> „Azt hiszem, a modern liturgia, ami a modern intellektuális tudatot kifejezi, az egyre összezsugorodó és széteső spirituális tudatról leváló tudati és testi képekből áll. A liturgiát illető legnagyobb gondom, hogy a modern ember elszakadt, s eltávolodott a valamikor központi jelentőségűnek számító vonatkoztatási pontjaitól: születés, halál, Isten, beavatás, testvériség. A modern ember eltűnni látszik egészségtelenül személyes hieroglifáiban. Hogyan kössük össze magunkat ismét egy középponttal? Hogy kikristályosodjon, hogy visszajussunk éltető és élő középpontunkhoz? Még megvan, vagy végleg elvesztettük? Újat próbálunk találni? Segíthet a liturgia bennünket ebben a folyamatban? A művészet vajon az ellenségünk, mely egyre távolabb visz ettől bennünket, s egyre nehezebbé teszi ezt számunkra? Az intellektus túl aktív, a szellem túl hallgatag."[129]

[129] Közzétéve: Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, 109–110. Columbia Egyetem, korai Robert Wilson Archívum, 81. doboz, címke: „Performing jobs". Robert Wilson levele Antony Scullynak 1970 szeptemberéből a Woodstock College (Center for Religion and Worship, New York) programjáról: „I wouldn't know what my liturgy is until I wrote it, or saw one that was very close to my own. Generally I think the modern liturgy, the one that comes closest to expressing modern intellectual consciousness consists of a constant flaying out of mind and body images from a receding and often disintegrating spiritual consciousness. My biggest problem concerning liturgy consists of modern man's divorcement and dislocation from his once central focal areas: birth, death, god, initiation, brotherhood. Modern man seems to be lost inside his own insanely personal hieroglyphics. How to relate these to a central focus? Of course, the power of art is now of great importance. To crystallize, to bring us back to our living center. But does it still exist? Have we already lost it? Are we in the process of trying to evolve a new one? Can liturgy help us in this process? Is art our enemy leading us further and

„Mindig is azt gondoltam, hogy a rituálé van mindennek a mélyén. A színdarabok mintha megszállottan a rituális tevékenység körül forognának. A baj csak az, hogy a művészek általában csak belepottyannak, anélkül, hogy tudnák. Azok pedig, akik, mint Peter Brook a Seneca *Oedipus*ának rendezésében, azonnal rituális értelmezést keresnek, gyakran elvétik. Ha egy sémából túl sok elem ragad meg a résztvevők fejében, az élet eltűnhet a munkából. Genet nagyon érdekes a rituálé szempontjából a kifordított katolicizmusával, a Mise iránti rajongásával, ahogy szüksége van a Jóra, hogy az általa imádott Gonoszt bátorítsa. A vallásnak és a drámának egymásra kell találnia. Grotowski elgondolása a szekularizált szentté válásról. Végül is egyesek szerint a színháznak vallásos gyökerei vannak. (…) Vissza kell találnunk a tragikus vízióhoz: hogy az ember mulandó, véges, halálra és feledésre ítélt. Úgy tűnik, az embereket jobban érdeklik az Eslin Intézet és a Káma Szútra változatos tapasztalatai. Túllépni a hús-vér testen. Elégetni, teljesen. Grotowski elgondolása. (…) Nem elvont és álfilozófiai módon, hanem a színház tüzes vasfogóit ténylegesen a résztvevőkre helyezve. Egy kis Artaud. Leforrázni őket. (…) A élet mély és igaz megközelítése és értékelése rituális lesz, ebben biztos vagyok."[130]

further away, making it more and more difficult for us? The mind is too active, the spirit too still."

[130] Uo., Egy 1970. augusztus 23-i levél: „I've always believed that ritual is the heart of things. Somehow plays seem to revolve furiously around ritualistic activity. The only hitch is, that artists usually stumble on it without knowing it. Those like Peter Brook, in his version of Seneca's Oedipus, who go directly after a ritualistic interpretation often botch it up. If too much of a scheme gets in the head of the participants the life can go out of the work. Genet is very interesting ritualistically with his inverted Catholicism, with his fascination with the Mass, with his need for good in order to spur on the evil he worships. Religion and drama just have to get together again. Grotowski's ideas about being a secular saint. After all, the roots of drama were religious, some people think. (…) We have to recover the tragic vision: that man is temporal, finite, doomed to death and oblivion. Seems that people are more interested in the Eslin Institute and the varied experiences of the Kama Sutra. Transcend the flesh. Burn out the flesh. Grotowski's idea. (…) Not in a pseudophilosophical abstract way, but by really applying the hot tongs of drama to the participants. A little Artaud. Scald them. (…) A true and deep approach to and appreciation of life will, I'm sure, be ritualistic."

Wilson szavainak érvényességét a magyar kontextusban leginkább a Novarina-életművet is befogadó, magyarországi előadásait lehetővé tevő Vidnyánszky Attila és társulatának munkái mutatják, mind a Debreceni Csokonai Színházban töltött időszakban, mind a Nemzeti Színházban rendezett és vendégszerepeltetett darabok tekintetében. Ilyen Novarina-rendezések voltak a *Képzeletbeli operett* debreceni (2009) és Odéon-beli (2010) színrevitele magyar színészekkel, Novarina rendezésében, a *Nevek erdejében* című előadásnak a szerepeltetése a MITEM programjában francia színészekkel, magyar felirattal, Valère Novarina rendezésében 2016-ban, az *Imígyen szóla Louis de Funès* előadás Mészáros Tibor szereplésével, Valère Novarina és Adélaïde Pralon rendezésében, szintén a MITEM keretében, 2016-ban[131] és az általam fordított *Érthetetlen anyanyelv* felolvasószínházi előadása Ráckevei Annával, Mészáros Tiborral és Pál Lajos zenéjével 2016-ban a Francia Intézetben.[132] Ide sorolható a 2017. február 24-én bemutatott Michel de Ghelderode előadás (*Az Úr komédiásai – Képek Assisi Szent Ferenc életéből*), amely Bozsik Yvette rendezésének és koreográfiájának, illetve Rideg Zsófia dramaturgiai (és újrafordítói) munkájának köszönhetően olyan pontos ritmusváltásokkal és alapritmussal dolgozik, amelyek csak a legnagyobb előadások jellemzői. Vidnyánszky Attila több rendezését is a rituális igénnyel bíró színházi alkotások közé sorolhatjuk: a *Mesés férfiak szárnyakkal* és *A szarvassá változott fiú* filmes verzióval összekötött színházi előadása Trill Zsoltal és Törőcsik Marival 2016-ban, vagy a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház színészeivel bemutatott 2017-es *Bűn és bűnhődés* olyan előadások, amelyeket a színháztörténet részeként sokáig tanítani fogunk még.

---

131 Az előadás előtt egy hónappal, a Tréninghét keretében nyílt próba zajlott egyetemünkön színháztudományi hallgatóink részére. Résztvevők voltak: Valère Novarina, Mészáros Tibor, Adélaïde Pralon, Rideg Zsófia és Miklós Eszter Gerda. Szervezők: Sepsi Enikő és Rideg Zsófia. Budapest, KRE BTK, 2016. március 17.

132 Valère Novarina: *Érthetetlen anyanyelv*. Zenés felolvasóest beszélgetéssel. Résztvevők: Valère Novarina, Ráckevei Anna, Sepsi Enikő (az előadott szöveg fordítója), Adélaïde Pralon, Rideg Zsófia, Mészáros Tibor, Pál Lajos. Budapesti Francia Intézet, 2016. márc. 16.

Ez a színházi műhely sok olyan előadást is befogadott, amelyek ezen művészeti koncepciót új színnel egészítik ki: Ivan Viripajev *Részegek* című drámáját Rizsakov rendezésében, Stanisław Wyspiański *Akropolisz* című darabját a szczecini Kortárs Színház művészeti vezetője, Anna Augustynowicz rendezésében, szintén a MITEM keretében 2016-ban, vagy Silviu Purcărete Faust-értelmezését 2017-ben.

A 20. századi nyugati színházat megújító Antonin Artaud-ra is óriási hatással volt az az ősi bali-szigeti táncdráma, amelynek I Wayan Bawa, az egyik legjelentősebb képviselője szintén a Nemzeti Színház meghívottjaként mutatta be a *Gambuh*-t, Bali legrégibb rituális táncdrámáját a 15. századból, amely ősiségét és eszközrendszerét tekintve a japán Nó színházhoz vagy az indiai kathákalihoz hasonlítható. A balinéz vallási szertartások és a színpadi művészi formák kapcsolódását tökéletes tanítómesterként mutatta be a laikus közönségnek.



2. kép: A bemutatóhoz használt maszkok.
Fotó: Sepsi Enikő

Az előadás fő részét a topeng, a közismert bali maszk-tánc bemutatásának szentelte. A topeng balinéz nyelven maszkot jelent. Úgyszintén ez a neve bármilyen maszkos karakterrel bemutatott előadásnak. A topeng a *Babad*ból, a bali-szigeti királyok krónikájából veszi a történeteit, bemutatva Bali társadalmi, vallási és politikai szempontból bonyolult hierarchiáját. I Wayan Bawa röviden elmagyarázta mindegyik maszk karakterét: a teljes arcot takaró maszkok viselői némák, a félmaszkokat viselők viszont beszélnek, a *penasar*t viselő táncosnak az a szerepe, hogy elmagyarázza a történetet a közönségnek, a komikus *bonré*t (bohóc maszkot) viselők a nézőkkel kerülnek kapcsolatba. Ezután I Wayan Bawa előadott egy kötött formájú darabot.

Parvathy Baul énekes és táncos Nyugat-Bengálból szintén a színáz vendége volt (játszott Barba *A fa* című előadásában is, melyet ezzel egyidőben mutattak be Budapesten). Az ekkor készült interjúban így szólt a baul hagyományról:

> „Mi, *baul*ok, a szeretetet ünnepeljük, a szeretetet, ami belül van, és ami kívül van. Ennek a hagyománynak a lényege, hogy megtaláld az istenit magadban, az őszinte szeretet, az odaadás által. Azonban először önfegyelemre van szükségünk, amit különböző módszerekkel érhetünk el, tudnunk kell többféle módszerrel uralni a testünket, az elménket. Ugyanígy művészként is fegyelmezettnek kell lenni. Végül a zene, tánc és a kimondott szavak által tudunk az éber figyelem állapotába jutni, jelen lenni önmagunkban. Mert ha ismered önmagadat, akkor tudsz megismerni másokat is. Ahhoz, hogy másokat megértsünk, elsősorban saját magunkat kell megismernünk. Ezt tanítják a mestereink. A *baul* hagyomány nagyon régi. Mindig szájhagyomány útján adta tovább a guru a tanítványának, ezért a mi történelmünknek nincsenek írott dokumentumai, nem tudjuk kéziratokkal igazolni a hagyományt."[133]

[133] https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/parvathy-baul-koncertje/kapcsolodo-tartalmak, (Letöltés: 2017. február 26.)

A hinduizmust és az iszlám hagyományát vegyítő baulok nagy hatással voltak Grotowskira is, elsősorban azt a tapasztalatát erősítve meg, hogy a művészi és a spirituális fejlődés kéz a kézben jár.[134]

A Trafó – Kortárs Művészetek Háza vezetését átvevő, sokáig Franciaországban élő Nagy József törekvései sok rokonságot mutatnak a fent említett műhely törekvéseivel, nem véletlen, hogy 2016 decemberében a Trafó fogadta be Peter Brook *Csatamező* című előadását. A Budapesten bemutatott produkció a hindu eposz, a *Mahábhárata* csatajelenete utáni pillanatát merevíti ki hetven percben. Az előadás előzménye egy harminc évvel ezelőtti, kilencórás előadás és film, amely az egész történetet színre vitte. Peter Brook azzal teremtette újjá a színházat évtizedekkel ezelőtt, hogy lecsupaszította a színpadot, egyszerű, letisztult világot teremtett az előadásaiban. Ez az előadás is három alapszínnel, a sáfránnyal, a kékkel és a vörössel játszik, e három takaró (sál) képezi az előadás alapvető díszletét és jelmezét egyszerre (figyelemre méltó, hogy ez a három alapszín jelenik meg Yves Bonnefoy *A szín alkímistája* című, a kötet elején idézett szövegben is).

Saját publikációimat tekintve is több előzménye van a második részben közzétett írásoknak: Novarina színháza és a *Képzeletbeli operett* debreceni bemutatója köré szerkesztett *Le théâtre et le sacré* című kötet, az esszéit összegyűjtő fordításkötet (*A cselekvő szó színháza*), Pilinszky mozdulatlan színházáról, s a vele interferáló életművekről (Simone Weil, Robert Wilson, kevésbé Mallarmé) írott könyvem vagy a legutóbbi *Vallás és művészet* című tanulmánykötetünk és multimédiás weboldalunk, de a Springer Kiadónál megjelent *The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition* című tanulmánykötetünk is ebbe az irányba mutatott. A második rész új fejezetei a kenózis-fogalom teológiai és filozófiai szempontú vizsgálatai, Novarina egyes előadásainak elemzései, illetve a korábban a témában idegen nyelven megjelent

[134] Alicia Corral Alonso: *Az ének mint a vertikalitás eszköze Grotowskinál és a bengáli bauloknál* (kéziratban), megjelenés előtt a *Szcenárium* 2017. tavaszi számaiban. Spanyolul: https://core.ac.uk/download/pdf/13300367.pdf, (Letöltés: 2017. február 26.)

tanulmányaim átdolgozott fordításai (vagyis a második rész jelentős része). 2003-ban a Sorbonne-on megvédett PhD értekezésem témájához és az ebből született, időközben átdolgozott és bővített könyvhöz[135] kizárólag az a Pilinszky-elemzés kapcsolódik, amely a Novarina-életmű magyarországi beágyazhatóságának párhuzamait fogalmazza meg összehasonlító kontextusban (lásd jelen monográfia Valère Novarina és Pilinszky János, avagy az én nélküli költészet színháza című fejezetét). Bár korábban Simone Weilhez kapcsolódóan számos tanulmányt, szerkesztett kötetet publikáltam francia, magyar és angol nyelven egyaránt,[136] a kötetben szereplő, új témát felvető fejezet (Kenózis Simone Weil misztikájában) még nem jelent meg nyomtatásban.[137] A mellékletekbe az elemzésekhez tartozó háttéranyagok (francia nyelvű szövegközlés és fordítás) kerültek.

---

[135] *Le « théâtre » immobile de János Pilinszky – lu dans l'optique de Mallarmé, Simone Weil et Robert Wilson*, Paris, L'Harmattan, 2014, illetve *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2015. (E-book formátumban is.)

[136] Theatrum philosophicum az én meghaladása (tanulmány); Simone Weil a szükségszerűségről (fordítás a *Kereszténység előtti sejtelmek* c. kötetből), in Gutbrod Gizella – Sepsi Enikő – Vető Miklós (szerk.): *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika, A budapesti magyar-francia-olasz Simone Weil-centenárium előadásai*, Budapest, Gondolat, 2011, 57–76.; A Szentháromság, Krisztus és a Passió képei/előképei Simone Weil gondolatrendszerében, előadás a III. Vallásszemiotika konferencián, megjelent: *Vallástudományi Szemle*, 2012/4, 40–48.; *Idegen nyelven*: Décréation et poétique immobile (Alain, Mallarmé, Simone Weil et Pilinszky), in Sepsi, Enikő – Thélot, Jérôme – Le Lannou, Jean-Michel (szerk.): *Simone Weil et le poétique*, Paris, Editions Kimé, 2007, 167–188.; Theatrum philosophicum du dépassement du moi, in Gutbrod, Gizella – Janiaud, Joël – Sepsi, Enikő (szerk.): *Simone Weil – philosophie, mystique, esthétique*, Paris, Archives Karéline, 2012, 35–53.; Attention and Creative Imagination in the Work of Simone Weil and János Pilinszky, in Katalin Kállay G. – Mátyás Bánhegyi – Ádám Bogár – Géza Kállay – Judit Nagy – Balázs Szigeti (szerk.): *The Arts of Attention*, Budapest – Paris, KRE – L'Harmattan, 2016, 35–53.; At the Sources of Simone Weil's Mysticism, in Vassányi, Miklós – Sepsi, Enikő – Daróczi, Anikó (szerk.): *The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition*, Springer Verlag, 2017, 205–214.

[137] Vető Miklós 80. születésnapján hangzott el 2016 őszén a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen.

# KENÓZIS A TEOLÓGIÁBAN*

A kenózis-teológia mint a kereszt teológiájának radikális változata az ún. negatív teológia keresztény formája lesz, de kezdetei nem krisztológiai, hanem inkább újplatonikus-spekulatív vonásokat mutatnak. Hans Urs Von Balthasar *Teológiai esztétiká*ja[138] szerint ami az esztétika számára a szép, ugyanaz a teológia számára a dicsőség.[139] Ez legteljesebben Jézus Krisztus arcán a kereszthalál önkiüresítésében, kenózisában ragyogott fel. Az egész isteni kinyilatkoztatás Jézus Krisztus istenemberi alakja köré összpontosul. Minden, ami csak szép a világban, a rejtett isteni szépség megnyilatkozása: epifánia, mely egyben kenózis is: a rejtett Isten dicsőségének kiáradása az üresbe, a bűnbe, sőt az Istentől való elhagyottságba: Isten úgy szereti teremtményét, hogy kiüresíti önmagát Jézus Krisztusban. Már a Krisztus megtestesülésekor együtt szemlélhetjük Isten dicsőségét és önkiüresítését. A testté lett Ige, a Logosz már magában hordja Krisztus halálának, a kereszt súlyának vonzását: Krisztus keresztje kezdettől fogva bele van írva a teremtésbe. Ez a kép egyébként a később tárgyalandó Simone Weil filozófiájában, de még Valère Novarina színházról alkotott víziójában is megjelenik (s ezt a térbeli keresztet látja meg Piero della Francesca *Mária a gyermek Jézussal* című festményén, *A törékeny hajlék* című esszéjében[140]). Balthasar *A három nap*

* Köszönet Balla Péternek és Bogárdi Szabó Istvánnak a teológiai tanácsaikért.

[138] Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. II. kötet: Teológiai stílusok, 2. rész: Laikusok*, Budapest, Sík Sándor Kiadó, 2005.

[139] „A szépség az eszkatologikus megdicsőülés rejtett formája." (Uo., 648.)

[140] Valère Novarina: Törékeny hajék, in uő: *A cselekvő szó színháza*, szerk. Sepsi Enikő, ford. Rideg Zsófia, Sepsi Enikő és Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 11–12.

*teológiája* című művében A kenózis és az új istenkép című fejezetben jelenik meg a keresztnek mint a teremtés alapjának a képe, s ennek kapcsán a szerző Bulgakovot idézi: „Krisztus keresztje a kezdetek kezdetétől bele van írva a teremtésbe"[141], vagyis Krisztus megváltó passiója már a teremtéssel kezdetét veszi, „minthogy Isten öröktől fogva vállalja a felelősséget a teremtés sikeréért (az emberi szabadság mellett is), és a bűnt előrelátva gondviselésében a keresztet »beleveszi számításaiba«"[142].

Balthasar teológiai esztétikájának Szépség és kenószisz című fejezetében Hamann *Aestheticá*jából idéz: „A filozófiai szellem azzal nyilvánítja ki erejét, hogy az elvonatkoztatás segítségével a jelenlévőt jelen nem lévővé tenni igyekszik; hogy a valódi tárgyakat óvatos fogalmakká és merőben elgondolható jellegzetességekké, puszta jelenségekké és fenoménokká *csupaszítja*. A költői szellem azzal nyilvánítja ki erejét, hogy a képzelőerő segítségével a jelen nem lévő, a múlthoz és jövőhöz tartozó látomásait *jelenlévő képekké*[143] *magasztosítja*."[144] Az Analógia a protestantizmusban című alfejezetben az igazi költészetet „a prófétaság természetes formájának"[145] nevezi, a költői ihletettséget „(elrejlő) prófétaságnak", a nyelvet „(elrejlő isteni) kinyilatkoztatásnak"[146]. A „költészet felemelkedik a prófétasághoz, amely leszállhat hozzá".[147] S az egészet kitágítva azt a hamanni gondolatot is idézi, amely szerint Isten és ember között „ott a szó és annak megnevezőereje közötti hasonlóság", vagyis ember és Teremtő ebben analóg. Ez az emberkép is felbukkan majd Novarina írásaiban.

A keresztyénség kenózis-fogalma Balthasar írásaiban erőteljesen kapcsolódik össsze az önátadással, s az önkiüresítés testi formájával, a böjtöléssel is. Ám ez az önátadás egyúttal a termékenység záloga is („A mag, amelyik el nem hal… ").

[141] Hans Urs von Balthasar: *A három nap teológiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 35.
[142] Uo., 34-35.
[143] Kiemelés tőlem.
[144] Uo., 639.
[145] Uo., 647.
[146] Uo., 648.
[147] Uo., 647.

Xavier Tilliette jezsuita filozófus és teológus, Jean Wahl és Vladimir Jankélévich tanítványaként, Schellingből és Maurice Blondelből kiindulva a krisztológiát a filozófia számára is elérhetővé kívánja tenni, ezáltal úgy járul hozzá a metafizika bővítéséhez, hogy azt elhatárolja a teológiától.[148] A Szentháromságról és a teremtésről írott tanulmányában hangsúlyozza, hogy Krisztus tudatában volt annak, hogy ő Isten cselekvésének záloga, s ezzel a privilégiummal nem élt vissza.[149] Filozófiai szövegei tele vannak elszórt irodalmi utalásokkal, ebben a tanulmányában Malebranche spritualitását „kenotikus"-nak nevezi, és azt állítja róla, hogy e tekintetben Charles de Condren hatása alatt áll.[150] *L'Exinanition du Christ* című írásában Tilliette Krisztus kenózisának, önmegüresítésének misztériumát az Inkarnáció misztériumával azonosítja. Ezt az azonosságot a filippibeliekhez írott levél a Krisztus-himnusz szavaival jelenti ki – írja. Ez a ritmikus szöveg állandóan visszatér a Krisztus által megtestesített paradoxonhoz, a kenózis legmagasabbrendű kifejezéséhez.[151] Az *exinanitio* az önmaga megalázása/alászállás állapotát jelöli. Az *exinanitio*-t (lat. 'üresség', 'kiüresítés', 'gyengülés') „self-abasement"-nek is fordítják[152], és az a testet öltést és a kereszt elszenvedését is magában foglalja. A másik ág a felmagasztaltatás, vagyis az *exaltatio* ága, s mindkettő megjelenik a Krisztus-himnuszban (Fil 2,6–11). Az *inanitio* a *kenószisz* fogalommal rokon, mert arra utal a latin szó is, hogy nem maradt meg az isteni dicsőségben, hanem alászállt közénk, emberré lett, a halált is vállalta.

[148] Xavier Tilliette: *Le Christ des philosophes. Du Maître de sagesse su divin Témoin*, Namur, Culture et Vérité, 1999.

[149] Xavier Tilliette: Trinity and Creation, *Communio* [angol]: International Catholic Review, Rodenkirchen, 28. (2001) 2., 300.

[150] Uo., 301.

[151] Xavier Tilliette: L'Exinanition du Christ: théologies de la kénose, in *Les quatres fleuves, Cahiers de recherche et de réflexion religieuses*, n$^0$. 4, Paris, Seuil, 1975, 50.

[152] Benoît Bourgine: The Christology of Karl Barth, in Stuart George Hall (szerk.): *Jesus Christ Today. Studies in Christology in Various Contexts. Proceedings of the Académie Internationale des Sciences Religieuses, Oxford 25–29 August 2006 and Princeton 25–30 August 2007* (Theologische Bibliothek Töpelmann, 146), Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 179–208.

Az *exinanitio*, *exaltatio* és *kenószisz* kapcsolatára vonatkozik a 16. század egyik nagy lutheránus vitája, a Brentz–Chemnitz vita, melyre Balthasar is kitér *A három nap teológiájá*ban. Chemnitz szerint Krisztus emberségének részesednie kellett istenségének mindenhatóságából, de csak potenciálisan, aktuálisan pedig csak akkor, amikor Krisztus akarata megengedi (teljes és szabad *kenószisz*). Brentz szerint viszont az *exinanitio* és az *exaltatio* állapota koextenzív, mindig mindkettő jelen van, de Krisztus mindenütt-jelenvalósága az ökonómia szempontjából gyakran rejtve marad (*krüpszisz*).[153]

A protestáns teológia további két képviselőjénél, Kálvin Jánosnál és Karl Barthnál szintén találkozunk a kenózis-fogalmat megalapozó Filippibeliekhez írott levél (2, 5–9) értelmezésével. Kálvin a 2, 7–8 értelmezését adja a magyarul nemrégiben megjelent művében.[154]

> „*Megüresítette magát.* Ez a megüresítés ugyanaz, mint a megalázkodás, amint majd látni fogjuk. A kifejezés azonban nyomatékosabb (ἐμφατικωτέρως), és voltaképpen azt jelenti, hogy semmivé tette [önmagát]. Ezt a továbbiakban az apostol így fejti ki: igaz, hogy Krisztus nem mondhatott le istenségéről, de azt bizonyos ideig elrejtette, hogy istensége ne mutatkozzék a test gyöngeségének állapotában. Lemondott tehát az emberek előtt való dicsőségéről, de nem úgy, hogy megkisebbítette volna, hanem úgy, hogy rejtve tartotta. Itt azonban először az a kérdés vetődik fel: vajon úgy cselekedte ezt Krisztus, mint ember? Erasmus erre igennel felel.* Ámde hol volt Krisztus isteni alakja, mielőtt emberré lett? Azt kell tehát felelnünk, hogy Pál a teljes Krisztusról beszél, minthogy ő testben megjelent Isten, ám önmegüresítése csupán emberi természetére vonatkozik.

[153] Balthasar: *A három nap teológiája*, 30.

[154] Kálvin János: *A Galata, az Efezusi, a Filippi, a Kolosséi és a Thesszalonikai levelek magyarázata*, II. kötet, Református Egyházi Könyvtár, Új folyam 10/2, Budapest, Kálvin Kiadó, 2016.

* *Erasmus* (Annot. ad loc.) *loquitur enim de Christo quatenus erat homo.*

(...)

*8. Engedelmes volt mindhalálig.* Már az is nagy megalázkodás, hogy úrból szolgává lett; de – mondja az apostol – Krisztus még ennél is tovább ment, mert bár nem csupán halhatatlan *volt*, hanem Ura életnek és halálnak is, mindazáltal egészen a halált elszenvedve engedelmeskedett az Atyának. Ez rendkívüli megfosztatás volt, különösen ha figyelembe vesszük azt a halálnemet, amelyet meg is nevez az apostol, hogy Krisztus áldozatát még nagyobbá és értékesebbé tegye. Mert azzal, hogy ilyen módon halt meg, nemcsak az emberek szemében lett gyalázatossá, hanem Isten színe előtt is átokká lett. Bizony, olyan példája ez a megalázkodásnak, amit aligha foghat fel emberi értelem, szinte nincs rá szavunk, hogy érdeme szerint fejezzük ki.

*9. Ezért Isten* is *felmagasztalta* őt. Vigasztalásképpen az apostol megmutatja, hogy az alászállás és megalázkodás, amit az emberi természet annyira igyekszik elkerülni, nagyon is kívánatos dolgok. Viszont senki sem mondhatja, hogy jogtalan követelmény volna, amennyiben Krisztust akarjuk követni. Ez a megfontolás pedig arra késztet, hogy még nagyobb örömmel kövessük őt, hiszen tudjuk, nincs számunkra jobb dolog, mint átváltoznunk az ő képmására."[155]

Itt Kálvin egyértelműen utal arra, hogy a krisztuskövetés szorosan összefügg a kenózishoz kapcsolódó alászállással. A kenózis-értelmezésben azonban a korábban tárgyalt szerzőkhöz viszonyítva (Brentz kivételével) eltérés, hogy az önmegüresítés itt nem önkisebbítés, vagy isteni természetéből való kilépés az inkarnáció érdekében, hanem isteni természetének rejtve tartása.

Karl Barth a *Church Dogmatics* című művében hangsúlyozza, hogy Krisztus testet öltése semmiféle bezártságot nem jelent, vagy istenségének elgyengülését, mert alászállásakor sem szűnt meg más lenni, mint ami: Isten fia.[156]

---

[155] Uo., 37, 39.

[156] Karl Barth: *Church Dogmatics*, Volume IV/1: *The Doctrine of Reconciliation* (Ford. G. W. Bromiley), Edinburgh, T. & T. Clark, 1956, 179–180.

„The word *ἐκένωσεν* in Phil. 2,7 certainly does not mean this. It says that »being in the form of God,« enjoying it, freely disposing of it (ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων). He carried through a self-emptying, that is, He took the form of a servant (μορφὴν δούλου). The *κένωσις* consists in a renunciation of His being in the form of God alone. (...) As God, therefore, (without ceasing to be God) He could be known only to Himself, but unknown as such in the world and for the world. His divine majesty could be in this alien form. It could be a hidden majesty. He could, therefore, humble Himself in this form. He could be obedient in the determination corresponding to the being of this form, although contradicting point blank the actualisation of this form by other men. He could be obedient even to death, even to the death of the cross. He had this other possibility: the possibility of divine self-giving to the being and fate of man. He had the freedom for this condescension, for this concealment of His Godhead. He had it and He made use of it in the power and not with any loss, not with any diminution or alteration of His Godhead. That is His selfemptying."[157]

„Az *ἐκένωσεν* szó a Fil. 2,7-ben bizonyosan nem ezt jelenti. Azt mondja »Isten formájában lenni«, örülni neki, szabadon rendelkezni vele (ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων). Végigment az önmegüresítésen, ami azt jelenti, hogy szolgai formát öltött (μορφὴν δούλου). A *κένωσις* az Isten formájában lételről, és csak arról való lemondás. (...) Ennélfogva Istenként (anélkül, hogy megszűnt volna Istennek lenni) csak önmaga számára volt ismert, de a világ számára és a világban nem. Isteni fensége csak ebben az idegen, rejtett fenségben lehetett. Engedelmes tudott lenni ahhoz az elhatározáshoz, hogy ebben a formában van, egyértelműen megcáfolva ezen forma más emberek általi aktualizálását (ti. annak lehetőségét[158]). Engedelmes tudott lenni a halálig, egé-

[157] Uo., 180.

[158] Az angol szöveg itt homályos: a német verzióban a mondat második fele egy közbeékelt mellékmondat, és arra utal, hogy ezt a fajta halálig tartó alázatot aligha tudta volna más ember megvalósítani. „Er konnte sich also in dieser Gestalt demütigen, in der

> szen a kereszthalálig. Mert lehetősége volt arra, hogy isteni önmagát az emberi létezésnek és sorsnak átadja. Szabadsága volt az alászállásra, istenségének elrejtésére. Hatalommal élt vele anélkül, hogy bármit elvesztett volna, bármiben kisebbítette vagy megváltoztatta volna az Ő istenségét. Ez az Ő önmegüresítése."[159]

Barth ezután utal Kálvin *Institutió*jának latin szövegére, mely ezt az értelmezést erősíti, jóval korábbról persze. Az *Institutió*nak ez a része a magyar fordításban így hangzik:

> „Aztán azt a képtelenséget is a nyakunkba akarják varrni, hogy ha Isten Igéje testet öltött, akkor bezáratott a földi test szűk tömlöcébe. Ez merő orcátlanság, hiszen, bár azt mondjuk, hogy az Ige végtelen lényege egy személyben forrt össze az emberi természettel, de ezzel mi semmiféle belezárásról nem képzelgünk semmit. Mert Isten Fia csodálatos módon szállt alá a mennyből, úgyhogy mégsem hagyta el a mennyet; azt akarta, hogy csodálatos módon hordozza őt méhében a szűz, itt akart járni a földön és függni a kereszten, de úgy, ahogyan kezdettől fogva is, szüntelen betöltvén az egész világot."[160]

Összegzésként kiemelhetjük, hogy az *imitatio Christi* a kenózis megismételhetőségét is jelenti, a krisztusarcúság együttjár az ember alászállásával, az emberi bálvány(arc) lerombolódásával és megdicsőülésével. Ugyanakkor az *imitatio* szó azt sugallhatja, hogy itt valamiféle akarati aktusról van szó. Paul Tillich *Rendszeres teológiá*jának Az önüdvözítés és zsákutcái című fejezetében az önüdvözítésnek négy formáját emeli ki: a törvényeskedést, az aszkézist, az önüdvözítés misztikus útját, il-

dem Wesen dieser anderen Gestalt entsprechenden – der Verwirklichung dieser Gestalt durch alle anderen Menschen freilich höchst wiedersprechenden – bestimmung gemäß gehorsam sein: bis zum Tode, zum Kreuzestode." (Vol. 4/1, 196.)

[159] Fordításomban.

[160] Kálvin János: *Institutio Christianae Religionis – A keresztyén vallás rendszere 1559*, I. kötet, Református Egyházi Könyvtár, Új folyam 7/1, Budapest, Kálvin Kiadó, 2014, 364–365. (Inst. 2.13.4)

letve a szakramentális, dogmatikus és érzelmi utakat. Az isteni szakramentális jelenléte – hívja fel a figyelmet Tillich a konklúziójában – ugyanakkor szöges ellentétben áll az önüdvözítéssel. „A bevett szertartások puszta végrehajtása vagy a szakramentális cselekményben való egyszerű részesedés egyszer csak üdvözítő erőként tűnik fel. A szakramentum azonban ajándék, s mint ilyen, éppen az önüdvözítés ellentéte. Viszont a szakramentum használatának módja sarkig tárja a kaput az önüdvözítés vágya előtt."[161]

Balthasar és Tilliette műveinek apró irodalmi utalásain kívül a szakirodalom lényegében nem foglalkozik kenózis és irodalom, kenózis és színház lehetséges kapcsolatával,[162] jóllehet az *imitatio Christi* tapasztalati valóságába ez is beletartozik. Távolabbról, de mégis megemlíthető ugyanakkor a japán teológus, Kazoh Kitamori *Theology of the Pain of God*[163] című munkája, mely kifejezetten a tradícionális kabuki apa–fiú konfliktus-szerkezeteiből veszi az analógiát (a szülő által feláldozott fiú),[164] amikor egyszerre beszél Isten bűngyűlöletéről és az ember iránti szeretetéről, mely a kereszten, a fiát feláldozó isteni szenvedésben egyesül.[165]

[161] Paul Tillich: *Rendszeres teológia*, ford. Szabó István, Budapest, Osiris, 2002, 301.

[162] Két kivételtől eltekintve: Larry D. Bouchard: Playing Nothing for Someone: „Lear", Bottom, and Kenotic Integrity, *Literature and Theology*, vol. 19. No. 2 (June 2005), 159–180., illetve J. Edgar Bauer egy későbbi fejezetben (A misztika színházi megközelítése) tárgyalt tanulmánya. Ezek a tanulmányok azonban nem foglalkoznak a fogalom teológiai oldalával, a kifejezést mintegy átvitt, metaforikus értelemben, jellemzően jelzős szerkezetben használják.

[163] Richmond, Va., John Knox Press, 1965.

[164] Uo., 177.

[165] Jürgen Moltmann a *Der Gekrauzigte Gott* című művében kritika alá veti Kitamori több megállapítását is. Ugyanakkor Kitamori műve nem áll távol a 19. század végi és 20. század eleji orosz gondolkodóktól, Nyikolaj Bergyajevtől, Szergej Nyikolajevics Bulgakovtól sem, amennyiben utóbbiak is úgy vélik, hogy Isten szenvedése elkerülhetetlen része a szeretet-tapasztalatnak, a kapcsolatban levésnek, mely az isteni természet alapvető jellemzője.

# KENÓZIS SIMONE WEIL MISZTIKÁJÁBAN

A misztika Simone Weil magyarázatában szorosan kapcsolódik a jó és a rossz fogalmához, a jó és rossz ellentéte ugyanis elviselhetetlen az ember számára. „Egy albigens hagyomány azt mondja, hogy az ördög ezekkel a szavakkal csábította el a teremtményeket: Istennel nem vagytok szabadok, mert csak jót cselekedhettek. Kövessetek engem, s hatalmatokban áll majd kedvetek szerint jót vagy rosszat tenni." Az ember követte az ördögöt, megkapta tőle, amit ígért neki, csakhogy ennek birtokában úgy érzi magát, mint a gyermek, aki izzó széndarabot vett a kezébe. Ezt a széndarabot háromféleképpen tudja eldobni. Az első módszer vallástalan, a jó és rossz közötti ellentét tagadásából áll. A második módszer a bálványimádás. Vallásos módszer ez, ha a vallásos szót abban az értelemben használjuk, ahogyan a francia szociológusok értették: a társadalmi realitás imádata különféle istenségek nevei alatt. Platón ezt a nagy állat kultuszához hasonlította. A harmadik módszer a misztika. „A misztika a jó és rossz szembenállásának meghaladása oly módon, hogy a lélek egyesül az abszolút jóval. Az abszolút jó nem azonos azzal a jóval, ami a rossz ellentéte és korrelatív párja, jóllehet annak modellje és megalapozója. De a jó sem egy bűntelen állapot, mert nem is állapot, hanem folyamatos cselekvés.[166] A lélek egyesülése az abszolút jóval reális történés."[167]

---

[166] Simone Weil: *Œuvres complètes*, sous la dir. d'André A. Devaux et Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 1988, I (*Premiers écrits philosophiques*), 67. „le bien n'est pas un non-péché, mais une action perpétuelle".

[167] Simone Weil: Szerencsétlenség és istenszeretet, ford. Bende József, Vigilia Kiadó, 1998, 53–57., vö. Vető Miklós: Le désir du bien dans la pensée de Simone Weil, in uő: *De Whitehead à Marion*, Éclats de philosophie contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2015, 183–209.

Tilliette, illetve az őt értelmező Emmanuel Gabellieri fejtegetését – amelyet az *Être et don* című művében[168] olvashatunk – annyiban egészítjük ki, hogy Simone Weil elgondolásában a Szentháromság a 'rossz' és a 'jó' dichotómiáját az alászállásban, emberré lételben haladja meg azzal, hogy Krisztus az Igazságról tanúskodik. Pál Filippiekhez írott levele (2, 5–9) így szól Isten önkiüresítéséről, kenózisáról: „Az az indulat legyen bennetek, amely Krisztus Jézusban is megvolt: aki Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlóvá lett, és emberként élt; megalázta magát, és engedelmes volt mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé (…)."[169] Simone Weil Marseille-ben 1941-42-ben végigolvassa a páli leveleket, füzeteibe görögül lemásolja a teljes igerészt, s le is fordítja. Egyes görög szavak magyarázatát külön ki is emeli: az '*ekenósen*'-hez ezt írja: „il s'est vidé prenant l'essence d'un esclave", az „Isten formájában lévén"-t pedig így magyarázza: „ayant pour substance l'essence divine".[170] Christine Hof *Philosophie et kénose* című művében filológiailag bebizonyítja, hogy a weili kenózis-fogalom keresztyén gyökerű, és a filippibeliekhez írott levél vonatkozó részének tanulmányozásával mélyül el az életműben, s jut el a szeretet mint önátadás („don de soi") meghatározásig.[171]

Simone Weil ekkorra már egyébként sokat foglalkozott Krisztus előképeivel, s a kiüresítés filozófiai hagyományával, úgy ahogy azzal a *Bhagavad-gítá*ban vagy a taoista filozófiában találkozott. Az alászál-

---

[168] Emmanuel Gabellieri: *Être et don*, Louvain – Paris – Dudley, Éditions Peeters, MA, 2003, 365–366.

[169] A Magyar Bibliatársulat fordítása, Kálvin Kiadó, 2014.

[170] Simone Weil: *Œuvres complètes*, sous la dir. d'André A. Devaux et Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 1997, *VI.*, 2 (*Cahiers II*), 302. L. bővebben: Emmanuel Gabellieri: Kénose, compassion et miséricorde chez Simone Weil, *Communio* n°. 242 novembre–décembre 2015, 109–119.; Christine Hof: Kénose et Histoire. La lecture de l'Hymne au Philippiens, in Emmanuel Gabellieri – François L'Yvonnet (szerk.): *Simone Weil*, Paris, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, 2014, 385–395.

[171] Christine Hof: *Philosophie et kénose chez Simone Weil. De l'amour du monde à l'Imitatio Christi*, Paris, L'Harmattan, „Ouverture philosophique" sorozat, 2016, különösen 247.

lás-felemeltetés kettős mozgását mind az antik filozófiában, mind az indoeurópai hagyományban fellelvén, a kereszténység egyetemességét látja benne.[172] A *Kereszténység előtti sejtelmek*ben (*Intuitions pré-chrétiennes*) mindezeket számba is veszi.

A *Cahiers*-ban a költészetről író Simone Weil Vergilius hatodik eklogájára utal: „Symbole de Pan (λόγος) surpris dans son sommeil par les bergers, enchaîné, et achetant la liberté par un poème. C'est la notion mallarméenne de la poésie."[173] A mallarméi vers – Simone Weil olvasatában – megszabadulás, a képzelet megtisztulása. Pán, a teljesség, a Természet Istene, az orfikus hagyomány központi eleme, a *Kereszténység előtti sejtelmek*ben a *logos* képeként viszont egyáltalán nem a *Szilénusz éneke* alcímet viselő hatodik ekloga költője. Szilénusz Pán vagy Hermész fia, Dionüszosz nevelője, utóbbi pedig „túlcsordulás", és ennyiben Simone Weil szerint Krisztus előképe.[174] Szilénusz saját megváltására komponál verset, ezért asszociálható Pán (*logos*) vagy Szilénusz Krisztushoz. Ám Simone Weil még messzebbre megy: „l'usage de la lune comme symbole du Fils convient d'autant mieux que la lune subit une diminution, une disparition, puis renaît ; ainsi elle convient aussi comme symbole de la Passion"[175]. A fogyó, eltűnő, majd növekvő hold szintén a Fiú, s ezáltal a Passió szimbóluma; Apollón lírája, hangszerének formája szintén a növekvő holdat, a holdszerű növekedést és a szarvformát idézi. „Pan lui aussi est un dieu cornu. Son nom veut dire tout. Platon nomme sans cesse l'Ame du Monde le tout et il dit dans le *Cratyle* que Pan est le *logos*."[176] Pannak, a *logos*-nak is szarva van. Simone Weil feltevése szerint mindaz, ami holdszerű és kapcsolatban áll a növényi nedvekkel, egyben az Igét is jelképezi.

Krisztus kenotikus utánzása az ember számára ezért a víztől való újjászületést is magába foglalja:

---

[172] Weil: *Œuvres complètes VI.*, 1 (*Cahiers I*), Paris, Gallimard, 1994, 314.

[173] Weil: *Œuvres complètes VI.*, 4, Paris, Gallimard, 2006, 409.

[174] L. liste des images du Christ, in Weil: *Œuvres complètes VI.*, 3 (*Cahiers III*), Paris, Gallimard, 224.

[175] Simone Weil: *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, 1985, Fayard, 88.

[176] Uo., 89.

„A beleegyezés az isteni szeretet, Isten lelke bennünk. A vak engedelmesség az anyag inerciája, mozdulatlan tehetetlensége, mely képzeletünk számára jól megjeleníthető az egyszerre ellenálló és cseppfolyós elem, a víz képével. Abban a pillanatban, amikor beleegyezünk az engedelmességbe, víztől és szellemtől születünk. Ettől kezdve csak szellemből és vízből álló lények leszünk."[177]

Ebben az engedelmes állapotban válunk *imitatio Christi*ként weili értelemben médiummá, közvetítővé, de még inkább mediációvá, relációvá, önátadássá („don de soi"), a Szentháromság mintájára:

„(...) Amennyiben megengedtetett nekünk Krisztus utánzása, annyiban miénk az a kiváltság, hogy bizonyos fokig közvetítők lehetünk Isten és saját teremtése között.

De Krisztus a közvetítés maga, a harmónia maga. Philolaosz mondta: „A nem egy fajtájú, természetű vagy rendű dolgokat lakat alatt kell tartsa egy olyan harmónia, mely képes őket egy egyetemes rendben megtartani." Krisztus ilyen lakat, mely együvé zárja a Teremtőt és a teremtést. Mivel az ismeret a lét tükörképe, Krisztus éppígy az ismeret kulcsa. „Jaj néktek, törvénytudók, mert elvettétek a tudománynak kulcsát."[178] Ez a kulcs ő maga volt, kit az őt megelőző századok előre szerettek, és akit a farizeusok megtagadtak, s halálra vetettek."[179]

---

[177] Simone Weil a szükségszerűségről, in Gutbrod Gizella – Sepsi Enikő – Vető Miklós (szerk.): *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika*, 26.; Simone Weil: *Intuitions préchrétiennes*, 163: „Le consentement, c'est l'amour surnaturel, c'est l'Esprit de Dieu en nous. L'obéissance aveugle, c'est l'inertie de la matière, qui est parfaitement représentée pour notre imagination par l'élément à la fois résistant et fluide, c'est-à-dire par l'eau. Au moment où nous consentons à l'obéissance, nous sommes engendrés à partir de l'eau et de l'esprit. Nous sommes dès lors un être uniquement composé d'esprit et d'eau."

[178] Lukács 11, 52 (Károli Gáspár fordítása). Simone Weil francia szövegében a „tudomány" helyett az „ismeret" („connaissance") szó szerepel. – *A ford.*

[179] Simone Weil a szükségszerűségről, 27.

Simone Weil passió-képében, mely a teremtéssel kezdődött, Krisztus mint kulcs, pontosabban az Ő passiója, megfeszítése majdnem kinyitotta a kaput, majdnem elválasztotta egyrészt az Atyát a Fiútól, másrészt a Teremtőt a teremtett világtól. Résnyire nyílt az ajtó. A feltámadás újra bezárta azt.

A Szentháromság második személyéhez Simone Weil *Kereszténység előtti sejtelmek* (*Intuitions pré-chrétiennes*) című művének Isten alászállása (Descente de Dieu) című fejezetében a szükségszerűség társul, melyre hol (el)rendezőként, hol a Világ Lelkeként tekint. A kevésbé ismert szöveget végig saját, a *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika* című centenáriumi tanulmánykötetben megjelent fordításomból idézem:

> „Ám miként a világ rendje Istenben isteni Személy, melyet rendező Igének vagy a Világ Lelkének nevezhetünk, hasonlóképpen bennünk a szükségszerűség viszony, vagyis a működésben lévő gondolkodás. »A lélek szeme – mondja Spinoza – a bizonyítás maga«.[180] Nincs hatalmunk megváltoztatni az oldalak négyzeteinek összegét a derékszögű háromszögben, de nincs összeg sem, ha az elme nem működik, és nem fogja fel a bizonyítást. Az egész számok területén az egy az örökkévalóságig állhat az egy mellett, soha nem lesz belőle kettő, ha az elme nem végzi el a hozzáadás műveletét. Csak a figyelmes intelligencia képes megteremteni az összefüggéseket, s mihelyt a figyelem lankad, az összefüggések szertefoszlanak."[181]

A világba szeretetével (Krisztus) alászálló Isten a fizikai valóságba is beleírja attribútumait, számokat, fizikai törvényszerűségeket, melyeket a Simone Weil gondolatvilágában központi helyet elfoglaló tárgy nélküli figyelem a dekreált én napi gyakorlása során megtanul megfejteni. Ezek a kódolt attribútumok csak a teljes figyelem számára válnak jelekké. A tárgy nélküli figyelem Simone Weil írásaiban az Ecole Normale

[180] Spinoza: *Etika*, Budapest, Gondolat, 1979, V. 23.
[181] Simone Weil a szükségszerűségről, 17.

Supérieure-béli tanárának, Alainnek az öröksége, eredete pedig a korábban már említett indiai és kínai (taoista) hagyományokban keresendő.[182] Ez a figyelem, a teremtő figyelem is Isten egyik attribútumának földi képe:

> „Az intellektuális figyelem – ezen ereje miatt – Isten Bölcsességének képe lesz. Isten a gondolkodás aktusával teremt. Mi ugyan a szellemi figyelem által nem teremtünk, nem hozunk létre semmit, mindazonáltal saját hatókörünkben bizonyos értelemben valóságot idézünk elő."[183]

A valóságteremtés a szükségszerűség, a szükségszerűséget képviselő relációk felismeréséből adódik, a figyelem fenntartása és napi gyakorlása folytán:

> „A derékszögű háromszög ragaszkodása azon relációhoz, mely megtiltja neki, hogy kilépjen abból a körből, melynek átmérője az ő átfogója, analóg annak az embernek a viselkedésével, aki tartózkodik attól, hogy csalással hatalmat és pénzt szerezzen. Az első eset a második tökéletes modelljének tekinthető. Ugyanezt mondhatjuk, amikor az anyagban a matematikai szükségszerűséget észrevesszük, az úszó tárgyak pontosságát, melyek épp annyira emelkednek ki a vízből, amennyire sűrűségük megkívánja, se jobban, se kevésbé. Hérakleitosz azt mondta: »A nap nem haladja meg határait, máskülönben az Erünniszek, az Igazság szolgálólányai rajtakapnák«[184]. A dolgokban megvesztegethetetlen ragaszkodás van a világ rendjében elfoglalt helyük-

[182] Jules Lagneau és Alain hatásáról lásd korábbi tanulmányomat: *Theatrum philosophicum*: az én meghaladása, in: Gutbrod – Sepsi – Vető (szerk.), *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika*, 57–76.

[183] Simone Weil a szükségszerűségről, 18.

[184] Hérakleitosz, 94. töredék, in *Görög gondolkodók 1, Thalésztól Anaxagoraszig*, szerk. Hitseker Mária, ford. Bodor András, Kerényi Károly, Marticskó József, Ritoók Zsigmond, Sebestyén Károly, Steiger Kornél, Szabó György, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1992, 38.

höz. Ennek megfelelő hűséget az ember csak akkor mutathat, amikor eljutott a tökéletességhez és rendeltetésével azonossá vált. A dolgok hűségének megfigyelése, akár magában a látható világban, akár a matematikai vagy analóg relációkban, hatékony eszközként segít ehhez bennünket. A szemlélődés első tanítása az, hogy ne válasszunk, hanem járuljunk hozzá mindannak létezéséhez, ami létezik. Ez az egyetemes elfogadás ugyanaz, mint az elszakadás, és a leggyengébb vagy látszólag teljesen legitim ragaszkodás is akadálya ennek. Ezért soha nem szabad elfelejteni, hogy a fény minden élőnek és dolognak világít. A teremtő Isten akaratának képe, azé az Istené, mely minden létezőt elhordoz. Ehhez a teremtő akarathoz kell beleegyezésünknek csatlakoznia."[185]

Teremtő és a teremtett világ közötti szeretetkapcsolat kétirányú mozgásában, melyet Krisztus mint híd (*metaxü*) lehetővé tett, a krisztusi közvetítés mintájára önnön autonómiáját felajánló, „dekreált" („décréé") én ekkor már nem képez akadályt.[186]

## A SZÍNHÁZ SIMONE WEILNÉL

A művészeti alkotások szintjén is azt tartja Simone Weil szépnek, amit kontemplálhatunk, s ami a dekreált állapotnak megfelelő figyelemnek mozdulatlan, akárcsak az igazi színház.[187] Neoplatonista esztétikájában a szép szükségszerű, az anyagi világban uralkodó szükségszerűség módjára, és a jónak engedelmeskedik. Shakespeare-t a mozdulatlanság hiánya miatt másodrendűnek gondolja, Racine-t harmadrendűnek, Corneille-t pedig n-edik rendűnek tartja, és csak a *Lear király*-lyal és

[185] Simone Weil a szükségszerűségről, 20.
[186] Erről a témáról lásd részletesebben: Décréation et poétique immobile dans une optique comparative (Alain, Mallarmé, Simone Weil et János Pilinszky), in Thélot – Le Lannou – Sepsi (szerk.): *Simone Weil et le poétique*, 167–188.
[187] Simone Weil: *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988 (1947), 169. „Le théâtre immobile est le seul vraiment beau."

a *Phaedra*-val tesz kivételt.[188] Simone Weil egyetlen drámája, a *Venise sauvée* a Saint-Réal abbé által 1674-ben publikált *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise* (Spanyol összeesküvés a Velencei Köztársaság ellen) alapján, Jób és Ézsaiás könyve verseinek reminiszcenciáiból és a Szophoklész-tragédiák struktúráiból építkezik. A Saint-Réal szövege által inspirált Otway angliai színházi adaptációja után más művekből is, így például 1986-ban Hugo von Hoffmannsthal *Megmentett Velence* című francia nyelvű alkotásából is készít adaptációt.[189]

Tragédiájához írott történelmi jegyzetében Simone Weil kifejti a dráma központi magját. Bedmár márki, Spanyolország velencei nagykövete 1618-ban tervet készített, hogy Velencét összeesküvéssel a spanyol király kezére juttassa. Nagyköveti helyzetére való tekintettel háttérben akart maradni, ezért Renaud-ra, egy előrehaladott korú francia főúrra és Pierre-re, egy provence-i kalózra, hírhedt tengerészkapitányra bízta a terv végrehajtását, amelyet a Pünkösd előtti éjszakára terveztek. Jaffier, az egyik vezér, Pierre barátja, a város iránt érzett szánalomból elárulta az összeesküvést a Tízek Tanácsának, azzal a feltétellel, hogy az összeesküvőknek megkegyelmeznek.[190] Jaffier számára a város a nem társadalmi, hanem isteni teremtés („Cité, cela n'évoque pas du social. L'enracinement est autre chose que le social" – írja Weil a drámához írott bevezető, magyarázó jegyzeteiben.[191]). A város kapcsolat

[188] Uo.

[189] Andrée Mansau: L'écriture théâtrale de *Venise sauvée*, *Cahiers Simone Weil*, 1988. június (2. sz.), 127–128.; Gustaw Herling-Grudzinski: Venise sauvée, *Cahiers Simone Weil*, 1990. március, 1–2.

[190] Simone Weil: *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Paris, Gallimard, 1968, 53. „Le marquis de Bedmar, ambassadeur d'Espagne à Venise, conçut en 1618 un plan pour Venise au pouvoir du roi d'Espagne (...), par conjuration. Voulant rester dans l'ombre, à cause de sa situation d'ambassadeur, il confia l'exécution du plan à Renaud, seigneur français d'un âge avancé, et à Pierre, pirate provençal, capitaine et marin réputé. (...) La nuit choisie était celle d'avant la Pentecôte. Jaffier fit échouer la conjuration, dont il était un des chefs, en la révélant au Conseil des Dix, par pitié pour la ville."

[191] Uo., 44.

a természettel, múlttal, tradícióval, egyszóval *metaxü*.[192] A város mint isteni felépítmény csodálata, melyet ember létrehozni nem tudna, arra készteti Jaffier-t, hogy a létezőt megóvja.[193] „Szívesen adná életét, mégha idegen is, hogy megóvja Velencét. Violettát megörvendeztetik e szavak."[194] – olvassuk a szcenikai utasításban Jaffier mondatai után. Ám az államérdek nem teszi lehetővé a Tanácsnak, hogy betartsák Jaffiernak tett fogadalmukat: az összeesküvőknek halállal kell lakolniuk. Az összeesküvés valódiságát egyébként a történészek, különösen a spanyol történészek megkérdőjelezik.

Simone Weil 1940-1942-ben, kevéssel a halála előtt írta a *Megmentett Velencé*-t. Főbb tapasztalatai jelennek meg benne: a legyőzött népek gyökértelenné tétele mindig is „a hatalmi álmok" politikája volt. Amint Renaud válaszolja Jaffier-nak a darabban: „Igen, álmodunk. A cselekvő és vállalkozó férfiak álmodozók; jobb szeretik az álmot a valóságnál. De fegyvereikkel arra kényszerítik a többieket, hogy az ő álmaikat álmodják."[195] Simone Weil a mentális energia három szintjét különbözteti meg a legváltozékonyabbtól a legállandóbb felé haladva: álmodozás, kalkuláció, kontempláció, s ezek közül – mint korábban láttuk – a legmagasabb rendű a kontempláció.[196] Jaffier, a „cité" megmentője, a Tízek Tanácsának a hatalmi logika szerint meghozott döntése miatt – mely hatalmi logika semmiben nem különbözik attól a birtokvágytól, amelytől Jaffier a várost, s a tisztaságot jelképező Violettát meg akarta menteni – az eskü be nem tartása miatt szimpla árulóvá, megvetett emberré, „fájdalmak férfijává" válik. Monológjai a legmélyebb pontot akkor érik el, amikor megkérdőjeleződik benne a természetfeletti sugallatra végrehajtott tettének valódisága: „Álmodtam. Mindez álom. / Mindig

[192] Uo., 46. „Un contact avec la nature, le passé, la tradition, un *metaxu*."

[193] Uo., 89. Jaffier: „Ce qu'un homme peut faifre de plus grand, qui l'approche le plus de Dieu, c'est, puisqu'il ne peut créer de telles merveilles, de préserver celles qui existent."

[194] „Il donnerait volontiers sa vie, quoique étranger, pour préserver Venise. Violetta est heureuse de ces paroles."

[195] Uo., 77. „Les hommes d'action et d'entreprise sont des rêveurs ; ils préfèrent le rêve à la réalité. Mais par les armes, ils contraignent les autres à rêver leurs rêves."

[196] Weil: *Œuvres complètes VI.*, 2. 270.

is alávaló voltam, mint ma" – mondja a III. felvonásban az őt gyalázó szolgának.[197] Egy rossz cselekedet két végpontja között hasonlóság áll fenn, méghozzá úgy, hogy az elkövetővel és az áldozattal ugyanúgy rosszat tesz.[198] „A fájdalom, akárcsak Jóbnál, a szükséges indulati átmenet után az elszakadást („détachement") segíti elő, mely a dolgokat a maguk valóságában engedi látni.[199] Ezt a folyamatot reprodukálja a dráma Jaffier alakján keresztül. Simone Weil maga a drámát egyébként Oedipus királyéhoz is hasonlítja. Abban a pillanatban, amikor Jaffier elhatározza, hogy nem hagyja pusztulni a várost, mert figyelmét a *metaxü*re fordítja – Simone Weil magyarázata szerint – az örökkévalóság, vagyis a realitás belép a földi időbe, s felfüggeszti azt. Jaffier ekkor válik metafizikai értelemben mozdulatlanná.[200]

A *Megmentett Velence* tehát a kenózist ismétlő-utánzó visszateremtő folyamat („décréation") színrevitele, mely folyamat a szenvedésre irányított figyelemből indul ki, és Jaffier alakjának mozdulatlan állapotához vezet, aki tiszta, vagyis a görög hős értelmében tökéletes, nem változik, megőrzi magában a rosszat, hogy ne terjessze kívülre az űrt kitöltő képzelet és cselekedetek által."[201] Így áll szemben egymással az összeesküvés és az egyre inkább eltűnő Jaffier igazi valósága. A monológ, amelyet – a dialógussal szemben – általában antidramatikusnak, statikusnak és valószerűtlennek tartunk, és amelynek drámai funkciói meglehetősen kötöttek, körülhatároltak,[202] Jaffier és Violetta megszólalásaiban mégis a teatralitás alapja lesz, ahogyan Pilinszky János Párizsban írt, Simone Weil esztétikájától áthatott darabjaiban is. A teatralitás, mely Simone Weil jegyzetei szerint a külső és belső szükségszerűség érzékelhetővé tétele, ezekben a monológokban, illetve

[197] Weil: *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, 119.
[198] Uo., 45. „Y-a-t-il une loi de similitude entre les deux bouts d'une action mauvaise, de sorte qu'elle fait un mal analogue à celui qui l'accomplit et à celui qui la subit?"
[199] Uo., 46.
[200] Uo., 47.
[201] Uo., 44.
[202] L. pl. a Monológ szócikket Patrice Pavis *Színházi szótár*ában.

áldialógokban fejeződik ki.[203] Mindez a III. felvonásban következik be, amikor Jaffier beszél, de Violetta apja, a Tízek Tanácsának titkára nem hallgatja meg, holott az életüket köszönheti Jaffier-nak. Vagy amikor az ócsárlók beszélnek, de Jaffier hallgat.[204] A külső szükségszerűség a II. felvonás végén Renaud-Jaffier dialógusában verbalizálódik, Spanyolország nemzeti és Renaud személyes motivációjának feltárulásán keresztül.

A teljes weili életmű a gondolat drámája, mely Claude Darvyt például arra indította, hogy Simone Weil életművét és személyét rituálisan színre vigye egy háromszínű szertartás formájában, amelyben a színészek háromszög alakban mozogtak. A *Cahiers Simone Weil* egyik 1991-es számában számol be erről a vállalkozásról.[205]

Az én kiüresítése és meghaladása többek között a valamikori mester, Alain kezdeti inspirációjára épülően válik az életmű központi mozgatórugójává. Ennek színrevitele a Gondolat színháza a mallarméi értelemben, egyfajta „papírszínház". A színház Mallarmé, Simone Weil és Pilinszky János számára a gondolkodás színrevitele, tűzpróba, az a *theatrum philosophicum*, melyről Foucault így szól Gilles Deleuze két művéről (*Différence et répétition* és *Logique du sens)* írott esszéjében: „A gondolkodás nem vígasztal, és boldoggá sem tesz. A gondolkodás erőtlenül vonszolja magát, mint valami perverzió; a gondolkodás a színházra alkalmazva megismétlődik; s a gondolkodás egyszercsak kilökődik a kockavetőből."[206]

A tűzpróba jellegből (is) magyarázható a színház kiemelt szerepe, s az, hogy amikor a színház kettős természete (ti. hogy egyszerre

---

[203] Weil: *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, 52. „Le théâtre doit rendre sensible la nécessité extérieure et intérieure."

[204] Uo., 49.

[205] Claude Darvy: Simone Weil et le théâtre, *Cahiers Simone Weil*, 1991. június, 135–141.

[206] „Penser ne console ni ne rend heureux. Penser se traîne languissamment comme une perversion ; penser se répète avec application sur un théâtre ; penser se jette d'un coup hors du cornet à dés. Et lorsque le hasard, le théâtre et la perversion entrent en résonance, lorsque le hasard veut qu'il y ait entre eux trois une telle résonance, alors la pensée est une transe, et il vaut la peine de penser." Michel Foucault, Theatrum philosophicum, *Critique* n° 282, novembre 1970, 885–908.

képzeletbeli és egyszerre konkrét) a valósághiányt nyilvánvalóvá tette az 1960-71-es évek európai színjátszásában, akkor néhány színházi gyakorlat – így Pilinszkyé és Grotowskié is – a kiüresítés színészekre alkalmazott gyakorlatával igyekezett ezen a válságon túllépni. Ez a színházi gyakorlat, melyet kenotikusnak nevezek, nemcsak a dramaturgiájában ismétli a kiüresítés folyamatát, hanem a színészvezetésben is alapvető helyet ad neki, s Pilinszky esetében többek között éppen Simone Weilre visszavezethető módon.

## KITEKINTÉS

Miként a fenti szövegekből is jól látszik, Simone Weil rengeteg képpel él, s a róluk való kritikai beszédet is legtöbb esetben uralják ezek a képek. A neoplatonista alapon álló Simone Weil megkülönböztet „jó" és „rossz" képet. A rossz kép az énkiterjesztésből adódik (éber álom, mentális kép), melynek során bálványokat alkotunk. A jó képek, az „ikonok", a vallásos, a misztikus és a népi hagyományokban átörökített képek, amelyeket ha szeretettel és figyelemmel szemlélünk, gyógyító erővel bírnak, kigyógyítanak minket a bálványimádásunkból.[207] A modern pszichológia, még a transzperszonális pszichológia is,[208] vagy akár a pszichiátria bizonyos képviselői valószínűleg megkérdőjeleznék a személyes és személytelen ilyetén különválasztását, hiszen példának okáért a katatim képélmények során tapasztaltak, vagy akár a jungi kollektív tudattalan, mely átszüremkedik a személyes tudattalanba, ellentmondani látszanak ennek a vegytiszta elkülönülésnek.

Másrészről a korai Weil istenről való gondolkodása a filológus gondolkodóé. Merítési köre rendkívül szerteágazó, messze túlmutat az

[207] Vö. Wanda Tommasi: La splendeur du visible: Images et symboles chez Simone Weil, in Mireille Calle –Eberhard Gruber (szerk.): *Simone Weil, La passion de la raison*, Paris, L'Harmattan, 2003, 91.

[208] L. Bagdy Emőke – Mirnics Zsuzsa – Nyitrai Erika: *Transzperszonális pszichológia és pszichoterápia*, Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2011.

európai hagyományon. 1938-as, misztikusnak nevezhető Krisztus-tapasztalata után szociális elkötelezettsége még inkább nő, a szerencsétlenségnek mélyebb értelmet tulajdonít: „Cette expérience m'a permis par analogie de mieux comprendre la possibilité d'aimer l'amour divin à travers le malheur. Il va de soi qu'au cours de ces offices la pensée de la Passion du Christ est entrée en moi une fois pour toutes."[209] („Ez a tapasztalat lehetővé tette számomra, hogy az analógia segítségével megérthessem, hogyan lehetséges a szerencsétlenségen [melyet Weil megkülönböztet a múló *souffrance*-tól] keresztül szeretni az isteni szeretetet. Magától értetődik, hogy a misék alatt Krisztus szenvedésének gondolata örökre belém költözött.") A kései töredékekben azt olvassuk, hogy az öröm az örökkévaló összetevőt erősíti az életünkben, a fájdalom pedig az időtényező uralmát. A fájdalmon történő átjutás miért tesz érzékenyebbé a szépség iránt? – teszi fel Simone Weil a kérdést. Az örömre vágyakozástól való megszabadulás, akárcsak a fájdalom elfogadása elvisz minket az idő határára, az örökkévalóságba. „Nem kell hinnünk az örökéletben, mert annak egyedüli bizonyítékai az örök életnek itt lent megtapasztalható előérzetei [*pressentiments*]. És ezek elegendőek."[210]

Simone Weil, a 12 évesen már ógörögül olvasó filológus, aki alig éri meg 34 éves korát, eljutott és eljuttatott bennünket a vallásfilozófia határaira, oda, ahol a teológiával és a misztikával érintkezik. Töredékekben fennmaradt és azokból kibontható gondolatrendszerét kétségkívül a hit világához vezeti a solesmes-i közvetlen Krisztus-tapasztalás. Írásai nemcsak a metafizika, hanem a Vallás Istenéről is szólnak: a Teremtőről, az imában megjelenőről, vagyis a vallási tudat intencionális tárgyáról. Ez az intencionális tárgy az ő gondolatrendszerében azonos a metafizika tárgyával, a léttel, az igazzal. Eklatáns példáját adja annak, hogy nem kell süketnek lenni ahhoz, hogy valaki a zenéről érvényesen (tudományosan) beszélni tudjon. A francia filozófiai kánon fővonalához képest mellékágként, a Jules Lagneau-tól és tanárától, Alaintől is ins-

[209] Simone Weil: *Attente de Dieu*, La Colombe, Editions du Vieux Colombier, 1950, 37.
[210] Weil: *Œuvres complètes VI. 4*, 104–105.

pirálódó, mégis látensen ható, eredeti gondolkodásának útja több ponton keresztezte a Vallás Istenével való közvetlen találkozást.[211] Zsidósága és kereszténysége között félúton olyan következtetésekre jut, mint hogy „Izráel a nemzeti fétisnek az Isten nevet adta. Ezzel szemben Krisztus számára Isten lesz az egyedüli bálvány. (...) ez két egymással ellentétes mozgás: a bálványunkból Istent csinálni, vagy Istent tenni a bálványunkká."[212] A héber bálványimádás fogalmát a mozdulatlan anyagnak mint a tökéletesség tökéletes képének magyarázatával indokolja.[213] Simone Weil úgy érti Platónt, Alain nyomán és Durkheim vallásos érzületével összekapcsolva, hogy a társadalmi és a vallásos érzületet hasonlónak fogja fel: az egyén imádja a kollektív valóságra jellemző hatalmat és erőteljességet mint saját erőit meghaladó jelenséget akként, hogy a szociológiai tény az individuum által interiorizált *vallásos érzület* lesz.[214]

[211] Vö. Vető Miklós: *A teremtő Isten, Vallásfilozófiai tanulmányok*, Budapest, Kairosz, 2001, 187.

[212] Weil: *Œuvres complètes VI. 4*, 247.

[213] Uo., 343. „La perfection qui nous est proposée, c'est l'union directe de l'esprit divin avec de la matière inerte. De la matière interte qu'on regarde comme pensante est une image parfaite de la perfection. C'est là une justification de ce que les Hébreux nommaient l'idôlatrie. Mais quelque chose qui n'a pas figure humaine vaut mieux qu'une sculpture; ainsi une pierre, du pain, un astre. Si on se représente un esprit lié au soleil, c'est là une parfaite image de la perfection."

[214] Gabellieri: *Être et don*, 212. L. még Simone Weil Perrin atyának 1942. január 19-én írt levelét (*Attente de Dieu*, 16).

# MISZTIKA SZÍNHÁZI MEGKÖZELÍTÉSBEN: A „KENOTIKUS" SZÍNHÁZ

Az organikus színház (Grotowski szóhasználatában) a *via negativa* elérésére törekszik, arra az állapotra, amelyben a színész közvetítő, üres edény, készen arra, hogy befogadja és hordozza a transzcendenciát. A szakralitásról folyó viták Európában és Amerikában, valamint az egyre fokozódó érdeklődés az Európán kívüli rítusok iránt arra késztették a huszadik századi művészeket, hogy hátat fordítsanak a hagyományos színháznak és a klasszikus drámai szövegnek (pl. Grotowski, Kantor, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine). Valère Novarina írói munkássága a nyelv mélyfúrása, színházi gyakorlata és az esszéiből feltáruló színház pedig a teremtő szó elégetésének és feltámasztásának aktusa a színész által, aki átadja magát a cselekvésnek, a szó rejtett liturgiájának a térben. Novarina számos szövegének fordítójaként, munkájáról franciául és magyarul publikáló szerzőként a „kenotikus" színház jelenségének bemutatásával és meghatározásával folytatom Novarina színházáról szóló eddigi elemzéseimet. A 'misztika' és az 'önmegüresítés' fogalmakra való hivatkozáskor *Az angyal válaszol* című kötet részleteire támaszkodom (lejegyezte Mallász Gitta).

## KENÓZIS

A fejezet arra vállalkozik, hogy áttekintést és elméleti alapot nyújtson olyan színházi formák vonatkozásában, amelyeknél a színészekkel való együtt dolgozás során (pl. rendezés) az önmegüresítés egy új megközelítés alapjává válik, nem pusztán teológiai vagy etikai értelemben, hanem a kenózis színházra történő esztétikai alkalmazásában is.

A keresztény teológiák (azon belül az ún. krisztológiák) szerint az *ekenōsen* kifejezés (κένωσις = üresség) Szentháromság Isten második személye: a Fiú Isten, Jézus Krisztus elsődleges megnyilatkozása. Azt is jelenti, hogy az ember megüresíti a saját akaratát, hogy teljesen befogadóvá váljék Isten akaratára. Az ἐκένωσεν (*ekenōsen*) szó megjelenik Pál apostol Filippibeliekhez írt levelében „…[Jézus] önmagát megüresíté" (2, 7), a κενόω (*kenoō* = kiürít, megüresít) igei alakot használva.

## SZÍNHÁZI FORMÁK ÉS TRÉNINGEK: GROTOWSKI, KANTOR ÉS BARBA

A rituális színház forradalma, amely Európában az 1960-as évek második felére tehető, elsősorban Jeržy Grotowski nevéhez fűződik; felhívta a legjelentősebb európai színházcsinálók figyelmét a Távol-Keletre, az úgynevezett archaikus színházi formákra. Az archaikus színházi formák keresésével Peter Brook és Eugenio Barba megújították a nyugati színházi kultúrát, Grotowski pedig megteremtette a mai napig használatos és a színházi gyakorlatban alkalmazott színészpedagógia alapjait. Ryszard Cieślakkal való együttműködése során vezette be az „üres edény" fogalmát: a színésznek el kell érkeznie az üresség állapotába ahhoz, hogy a transzcendencia hordozója lehessen. A fizikai tréning célja ennek a létmódnak az elérése azáltal, hogy a színész folyamatosan hozzáférhetővé teszi és edzi a testét a legvégső határig.

J. Edgar Bauer úgy fogalmaz *Tadeusz Kantor: Kenotic Theatrology and the "Reality of the Lowest Rank"*[215] című munkájában, hogy a kortárs vallástörténészek és teoretikusok alig, vagy egyáltalán nem fordítottak figyelmet a vallásos hit és a művészi tehetség közötti komplex kapcsolatra, amely egyes koncepcionális alkotásokban is felfedezhető.

[215] J. Edgar Bauer: Tadeusz Kantor: Kenotic Theatrology and the "Reality of the Lowest Rank", konferencia-előadás a The 2000 CESNUR Nemzetközi Konferencián, Lett Tudományegyetem, Riga, Lettország, 2004, http://www.cesnur.org/2004/bauer_kantor.htm (Letöltés: 2015. november 18.)

J. Edgar Bauer kiemeli, hogy „ez a nemtörődömség különösen sajnálatos a színházi kreativitás elemzése szempontjából, amelyben nem szokatlan a vallási magatartások és elkötelezettség kifejezése."[216] A vallásos témák jelentősége a 20. századi színházban világosan kimutatható olyan eredmények mentén, amelyek összekötik Antonin Artaud-t, a késő modernség egyik legkiemelkedőbb látnokát és esztétikai gondolkodóját és Peter Brookot, a párizsi Nemzetközi Színházi Alkotóközpont (Centre International de la Création) világhírű alapítóját, de említhetnénk az amerikai Bob Wilsont is, vagy Valère Novarinát, akinek a tevékenysége még meghatározóbb ebben a tekintetben. Artaud valláskritikájának paradigmáját a *Pour en finir avec le jugement de Dieu*[217] határozta meg, Brook pedig – hogy előkészítse egy nem teisztikus kinyilatkoztatás kitörését –, hangsúlyozta, hogy „Nem a szent dolgok hibája, hogy fegyver lett belőlük, amellyel a középosztály a gyermekeit féken tartja."[218] J. Edgar Bauer szerint „e két álláspont között egy hatalmas és nagyrészt még feltáratlan kutatási terület húzódik, ahol transzcendens keresések történnek, szoros kapcsolatban az avantgárd alkotók kísérleti munkájával". Lényeges, hogy például Lengyelországban, amely a katolicizmus és a kommunizmus ellentétes világnézeteitől olyan mélyen meghatározott, Tadeusz Kantor és Jeržy Grotowski művészete jelentősen hozzájárult a színházi avantgárdhoz; ez a két ember nemcsak egymással állt alapvetően szemben, hanem a két világnézettel is. Kantor fiatalabb kollégája, Jeržy Grotowski (1933–1997) alkotta meg az úgynevezett „szegény színházat", amelyet a „világi szentség" keresése határozott meg; megkövetelte színészeitől azt a fajta elköteleződést, amely a hagyományos vallásokban a szent emberek sajátja (világi szent). Az önmagát a közönségnek eladni akaró, „megvásárolható színész" kereskedői attitűdje helyett Grotowski módszere az aszkétikus, belső lemeztelenedésen alapuló, *via negativa* játékstílus volt. Azt követelte a színészektől, hogy vessék le a mindennapi élet maszkját, és előadásuk

[216] J. Edgar Bauer írásának vonatkozó részeit a fordításomban idézem.

[217] Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, Volume XIII. Paris, Gallimard, 1974, 67–104.

[218] Peter Brook: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1999, 60.

legyen a teljes önfeltárulkozás aktusa. A magát „abszolút ajándékként" felajánló Grotowski-színész a lehető legtávolabb áll a ripacs képzetétől, amellyel pedig évszázadokon át azonosították. Az indiai filozófiai hagyományokat jól ismerő Grotowski számára a színész küldetése, hogy teljesen átadja magát valaminek, ami megnevezhetetlen, de benne foglaltatik „mind az erotika, mind az irgalom".[219]



3. kép: Tréning Ryszard Cieślakkal Grotowski wroclawi Laboratórium Színházában. *Plasztikus és fizikai tréning* (1972)

Forrás: *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wrocław*, Odin Teatret Film, rendező: Torgeir Wethal

Grotowski polikulturális nyitottságával szemben Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915 – Krakkó, 1990) szinte kizárólag a nyugati tradíciókra építette fel munkáját. Festőként, íróként, díszlettervezőként, színházrendezőként és producerként is mélyen hatott rá a dada képrombolása, valamint a Bauhaus és a konstruktivizmus esztétikai eszménye. Miután a második világháború alatt underground színházat működtetett, Krakkóban megalapította a Cricot 2 kísérleti színházat (1955), majd 1979-ben a Critoteka nevű intézményt, amelyet Kantor archívumának

[219] Idézi Bauer, Kenotic Theatrology and the „Reality of the Lowest Rank" c. előadásában.

gondozásával bíztak meg. *A halott osztály* című 1975-ös előadásával Kantor egy új és jelentős alkotói korszakába lépett, amelyet „halálszínházként" ismerünk, és amely az egész világon híressé tette.

Kantor a *Zéró Színház* című szövegben kijelenti:

„A színház, amelyet »zéró«-színháznak neveztem,
nem a kész »zéró« szituációt prezentálja. Lényege
az ÜRESSÉG és a »ZÉRÓKÖRNYÉKEK« felé vezető FOLYAMAT.
És most e folyamat keresztmetszete:
a logikus tartalom-kapcsolatok fellazítása,
rendszerek kialakítása nem a színmű szövegéhez való viszony alapján,
hanem »fölötte«,
zsonglőrködés a véletlennel,
a hulladékokkal,
(...)
A cselekmény összezavarása,
a játék »szétesése«.
Az »ahogy jön« játék,
a »loppal« való játék,
a »nem-játék« játék!"[220]

A szegényen játszás, nem-játszva játszás Grotowski és az indiai, kínai kultúrák (a *Bhagavad-gíta* és a taoizmus) öröksége. Az Informel Színház eszméjének megvalósításakor az *Egy kis udvarház* előadásában Kantor egy rongyokkal, zsákokkal teli szekrényben helyezte el a színészeket. A tárgyakkal ekvivalens rangú színészek személyiségüktől megfosztottan egyre inkább megrongált kosztümökben, véletlenszerűen mozogtak, hasonlóan ahhoz, ahogyan az informel irányzat képein a festői matéria ereje – annak kaotikus alkalmazása miatt – tönkretette a kép konstrukcióját.

---

[220] Tadeusz Kantor: *Halálszínház – Írások a művészetről és a színházról*, vál. Király Nyina, szerk. Beke László és Király Nyina, ford. Fejér Irén, Budapest – Szeged, Prospero Könyvek – OSZMI, 1994, 146–147.



4. kép: Fotók a Kantor-kiállításról, Nemzeti Színház, 2016.
Fotó: Sepsi Enikő

A Grotowskival való hároméves munkából nőtt ki a hatvanas évektől kezdődően Eugenio Barba antropológiai színháza is, vagyis azok a tréningek, amelyeket az Odin Teatret rendkívül jól dokumentál. Az utóbbi években hazánkban is több előadásban láthattuk a színészekkel végzett munka eredményét. A *The Tree* (*A fa*) című produkció, melyet a Nemzeti Színházban mutattak be 2016-ban, része egy trilógiának, amely a *The Trilogy of the Innocents* (Az ártatlanok trilógiája) címet viseli. További részei a *The Great Cities under the Moon* (Nagyvárosok a Hold alatt) és a 2015-ös MITEM-en bemutatott *The Chronic Life* (Krónikus Élet). *A fa* budapesti előadásához csatlakozott Indiából a baul hagyomány egyik korábban említett képviselője, Parvathy Baul és a Bali-szigetről I Wayan Bawa mester.

Az Odin Teatret Oslóban alakult 1964-ben, s később költözött Holstebróba, Dániába. Ma már három földrész tíz országából származó tagjaival járják a világot. Az utazásaik során kialakított ún. „barter"-ek során a helyi adottságokat, életmódot figyelembe véve mutatják be előadásaikat, cserébe dalokat, táncokat, zenét kapnak a helybéliektől, ami nemcsak a különböző kulturális kifejezési formákat hozza közelebb, hanem társadalmi interakciót is teremt. A különféle kultúrák együtt-

lélegzése jellemzi a Barba-előadásokat is. Az ISTA (International School of Anthropology) nagyon komoly továbbképzési és publikációs tevékenységet folytat.

Barba a tréningjei során a „transzparens test" állapotát célozza meg, s ezt kívánja elérni a fizikai tréningekkel éppúgy, mint az egyik színésznője, Julia Varley által vezetett hangtréningeken. Eugenio Barba Iben Nagel Rasmussennel készült beszélgetése során a színésznő elmondja, hogy amikor Barbával kezdett dolgozni, a tréningeken órákig kellett spontán, egymásra figyelő, reagáló, sokszor akrobatikus mozdulatsorokat végezniük, mindenféle magyarázat vagy bevezető nélkül. A teljes fizikai készenlét állapotát nem kísérte semmiféle intellektuális tevékenység.[221] Üres edényként kellett készen állni a tréningező társ következő reakciójára, s a fáradtság mögött újabb és újabb rétegben meghúzódó energiákat felfedezni a saját testében. A Grotowski és Cieślak által kidolgozott és Holstebróban, tréningezés közben bemutatott jógamozdulat-láncolattal kapcsolatban (amelyet „macská"-nak is neveznek) elmondja, hogy az a mozgássor nem esztétikai szempontból volt fontos, szép vagy csúnya, hanem azért, mert a test egy „másik állapotába" került, transzparenssé vált. Hasonlóképpen a hangképzéskor sem szép hangokat hallott, hanem a belső anyag vált transzparenssé, megmutatva az erejét.

## VALÈRE NOVARINA „KENOTIKUS" SZÍNHÁZA ÉS *AZ ANGYAL VÁLASZOL*

Mialatt ezt a fejezetet írtam, *Az angyal válaszol*t olvastam, amelyet először Franciaországban adtak ki, *Dialogues avec l'Ange* címen. *Az angyal válaszol* egy spirituális útmutatás lejegyzése, amelyet négy magyar jóbarát kapott tizenhét hónapon át a második világháború alatt, 1943 júniusától 1944 novemberéig. Mallász Gitta, Strauss Lili, Kreutzer József és Dallos Hanna hetente találkoztak, minden péntek délután. Az össze-

[221] *The Transparent Body. A conversation about the actor's training between Eugenio Barba and Iben Nagel Rasmussen*, Odin Teatret Film, Odin Teatret Archives, 2012.

jövetelek alatt, a nyolcvannyolc beszélgetés során Dallos Hanna olyan hangokat közvetített, amelyek, elmondása szerint, nem tőle származtak, hanem négy, teljesen megkülönböztethető személyiségtől vagy entitástól. Ezeket az útmutatásokat Mallász Gitta és Strauss Lili szóról szóra lejegyezte. A négy barát közül hárman zsidók voltak; ők – miután a hang elvezette őket a keresztyénséghez – eltűntek a deportálások alatt. Az egyetlen túlélő, Mallász Gitta, aki 1960-ban Franciaországba menekült, éveken át fordította franciára ezeket a beszélgetéseket. Az első kiadás 1976-ban látott napvilágot, s ezt 1990-ben egy kibővített, második kiadás követte. Az eredeti magyar nyelvű feljegyzéseket a 21. század első évtizedében publikálták. A 2010-es utolsó kiadás a Fekete Sas Kiadó gondozásában jelent meg, *Az angyal válaszol* címmel. (Az első kiadásokat az 1990-es években egy szamizdat változat előzte meg, Farkas József református lelkész jóvoltából). A kötet olvasása közben felfedeztem, hogy egyes témák mélységesen kötődnek Novarina munkásságához, ahogyan számos más misztikus író és filozófus munkásságához is. Elemzésemben Simone Weil és Novarina alkotásainak gondolati rokonságát már kimutattam,[222] de *Az angyal válaszol*ban feltáruló analógiák meglepetésként hatottak rám. Miután elkészült tanulmányom vázlata, megemlítettem Novarinának a kötetet, aki azt válaszolta, hogy ismeri a művet, és hogy az egyik vezető színészének, Claire Sermonne-nak mindennapi olvasmánya („livre de chevet"). A színésznő a *Le Vivier des noms* című, éppen akkor futó előadásban játszott.

A tanulmány következő részében részleteket közlök ezekből a ritmikus költői formában közvetített dialógusokból.[223]

[222] Poésie sans « je » dans l'espace: le théâtre de Valère Novarina et de János Pilinszky, in József Fülöp – Zsuzsanna Mirnics – Miklós Vassányi – Gabriella Szilvia Kuhn (szerk.): *Kapcsolatban – Istennel és emberrel: Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok* (Getting Connected – with God and Man. Papers in Psychology and Philology), Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2014, 361–371.

[223] A kéziratok honlapja: https://plus.google.com/photos/100973688777859081342/albums/5655913998192006401 (Letöltés: 2015. november 16.)

| *hívószó* | *szöveghely* |
|---|---|
| misztérium | „L. Olyan zavarosak a fogalmaim arról, hogy mi a spiritizmus, miszticizmus?<br>*Lilinek a miszticizmusról – a közfelfogásnak megfelelő – kissé dagályos és homályos képzetei voltak.*<br>– Mert nem világos. Régi ködök és gőzök, melyek eltakarodnak, ha jön a hajnal. Tudod, mi egy »titok«?<br><br>EGY LÉLEKBŐL FAKADT MOSOLY – EZ A MISZTIKUM.<br><br>Hajótöröttek vacogó nyavalygása – ez a spiritizmus. Jelt kívánnak, és jel nekik nem adatik. Ne halottakat idézzünk, hanem Örök életet! S a szent tan ne rejtőzzön homályban, hanem fennen ragyogjon! Ki mit idéz, azt nyeri. Hagyd a halottakat az ő halottjaikkal! Addig idézték a halált, míg eljött. Idézzük az örömet, és eljő az *Ő* országa. Ne reszkető félelemmel, hanem ujjongó örömmel!<br><br>VAN-E TERMÉSZETESEBB VALÓSÁG, MINT HOGY MI BESZÉLGETÜNK?<br><br>Hol a misztikum?"[224] |
| „Én" | „– Egy szó elzár. Azt mondtad: »én«. – Vége! Függöny húzódik közéd és az örök Igazság közé. És így nem ismerheted fel, mert homályban vagy. »Én« a függöny neve. Ha félrehúzod, *Ő* leszel."[225] |
| Test | „Taníts játszani, nem a testtel, hanem a test által… MINDEN SZERV, MINDEN TAG EGY VILÁGERŐVEL EGY… A gyermek, ha játszik, önfeledt. Elfelejti énjét."[226] |

[224] 28. Beszélgetés, Lilivel, in Mallász Gitta: *Az angyal válaszol, Dokumentum*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2010, 185–186.

[225] 29. Beszélgetés, Gittával, uo., 191.

[226] 26. Beszélgetés, Lilivel, uo., 169.

Novarina számára is „az igazi misztérium se nem sötét, se nem fátyolos – egyáltalán nem elmosódott – hanem egy rád vetülő erős fény". Majd így folytatja: „A misztérium azért érthetetlen, mert ért téged."[227] A színész az a személy, aki a saját emberi testét ajánlja fel a játékával. A test fontossága jelentős hangsúlyt kap Novarina esszéiben (l. *Les lumières du corps*) és interjúiban (a testnek az orthodox egyházban van a legemelkedettebb szerepe[228]). A *Les dialogues tels que je les ai vécus* című műben Mallász Gitta így fogalmaz[229]:

> „Alors que dans nombre d'ascèses traditionnelles – mais n'ont-elles pas été déformées au cours des siècles ? – l'épanouissement spirituel s'accompagnait souvent de la mortification du corps, donc de la mutilation d'une partie de l'être humain, l'évolution enseignée par l'Ange passe par la plénitude de l'homme dans sa globalité.
>
> Pendant les dix-sept mois des « *dialogues* » la notion du corps est devenue miraculeuse pour moi, car l'univers s'y révélait."

> „Az aszkétizmus számos hagyományos formájában – vajon ezek nem torzultak el az évszázadok során? – a spirituális kiteljesedés gyakran járt együtt a hús sanyargatásával, így az emberi test egy részének megcsonkításával, ezzel szemben az Angyal tanítása az ember teljes egészén végigvonul. A »*beszélgetések*« tizenhét hónapja alatt a test fogalma csodálatossá vált a számomra; benne rejlik az egész világegyetem."[230]

Az önmegüresítéssel és az egónk feladásával kapcsolatban Novarina egyik angol nyelven megjelent szövege, a *Work for the Uncertain* szol-

[227] Valère Novarina: Les cendres, in Mgr André Vingt-Trois (szerk.), *Qu'est-ce que la vérité* ?, Editions Parole et Silence, 2007, 81–93.; Novarina: Hamvazás, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 92.

[228] Novarina szól erről a *L'Amour est voyant* c. filmben, rendezte Mispál Attila, Duna Televízió, 2011.

[229] Gitta Mallasz: *Les dialogues tels que je les ai vécus*, ford. Françoise Maupin, Aubier, France, 1994 (1984), 53.

[230] Uo., 53.

gálhat példaként, amelynek címét Pascaltól kölcsönözte (Novarina ezt a színész-ábrázolást számtalan módon és szövegében újrafogalmazza):

„Ez egy zárt tér, ahová azért megyünk, hogy lássuk, ahogy a színész belevettetik a színpadi térbe, erőszakkal és egyedül, kitépi magát önmagából, mindig vakként, idegenként, számkivetve, mint aki alábukott a valódi helyéről. Úgy beszél, mint egy állat, aki nagyon meglepődik magától a beszéd aktusától. Azért megyünk színházba, hogy együtt féljünk a színésszel, újraéljük vele beköltözésünket a felfoghatatlan testbe; hogy átlélegezzünk egymáson, hogy visszaszerezzük az élő szavak ízét. A színész nem birtokolja a szavakat; a szavak szállnak őrá, a testére, szétáradnak, megosztva, szétszórva kardinális pontjai felé ..."[231]

Ennek a gondolatnak a keresztény gyökereit fedi fel a *Hamvazás* című esszéje, hiszen ebben Novarina Krisztus önmegüresítésére utal:

„*Persona*. Ezt jön cselekedni a Krisztus (Masiah, a Messiás): kiüríti az emberi képet, üresen hozza el azt. Nemcsak azért jön, hogy emberré legyen, hanem hogy elhozza az isteni ürességet az emberi képbe. A megtestesülés és kiüresítés, kenózis és testbe leszállás (szomatikus mennybemenetel és alászállás) e kettős mozgása által lesz ő a princípium bennünk, az ajtaja annak, aki beszél, gondolkodik, felforgat, tapogatózik, lüktet és lélegzik: negatív-pozitívban. Megfordíthatóan. A kétarcú Janus, mint amilyen egy x test kettős, kétértelmű és megfordítható képe a torinói leplen: „itt az üres isten" – „Isten itt Üresség" („Dieu ici Vide"), ő, aki francia nyelven csodálatos anagrammával válaszol, rád hagyja a szemfedője negatív lenyomatát, hogy újjászüless. Helyet ad neked, kiüresíti az emberi képet, az ellenszemélyt, a *personá*t testesíti meg közöttünk. Eljön, hogy lerombolja a kezünkkel gyártott

[231] Valère Novarina: Work for the Uncertain, in uő: *The Theater of the Ears*, ford. Allen S. Weiss, Los Angeles, Sun &Moon Press, 1996, 115–116.

bálványunkat, és megjelenik. Itt van, velünk szemben, és szétábrázol. Jön, hogy lerombolja a mindenfelé felállított emberbálványt."[232]

## KONKLÚZIÓ

Novarina színházában a színész a lélek temploma, hordozó edénye, a színészi ego pedig függöny és akadály, amelyet meg kell haladni az önmegüresítés aktusával, a térnek és a közönségnek felajánlott nyelven keresztül. Ez segít neki abban, hogy elégesse a testét léleg(k)zéssel (lásd „esprit"), ahogyan a távol-keleti kultúrák egyes liturgikus gyakorlatain vagy a pszichológiai és spirituális tréningek során történik. Nem pszeudo-filozófiai, absztrakt módon, hanem valóságosan, a színészt és a többi résztvevőt a színház forró harapófogójába szorítva. Allen S. Weiss így fogalmaz: „Novarina magának a nyelvnek és az élet különböző formáinak az értelmét teremti újjá, pusztán logologikai burjánzással és szám-mániával. (…) Ezeknek a litániába szerveződő listáknak megvan a céljuk, Novarina szerint az, hogy „az örvénylő részegségig ismételjék a neveket"[233], egy ördögűző, prófétikus és teremtő nyelv megszületéséig, amely feltámadáshoz vezet. Ez a nyelvhasználat szerepet kap Novarina színészvezetésében is, hasonlóan a Grotowski módszeréből ismert fizikai gyakorlatokhoz.

[232] Novarina: Hamvazás, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 96. „*Personne*. C'est ce que vient faire le Christ. (*Mashia'h*: le messie); la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme avec nous mais aussi poser le divin vide sur notre face. C'est par ce double movement d'incarnation et d'évidement – de kénose et de matérialisation charnelle – qu'il est en nous le principe qui renverse, palpite, pense, respire: en négatif-positif. En réversibilité, comme est offerte devant nous l'image double et *negative* d'un corps *x* sur le suaire de Turin." (Valère Novarina: Les Cendres, in uő: *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, 168–169.)

[233] Allen S. Weiss: In Praise of Solecism, in *The Theater of the Ears*, 32–33.

# VALÈRE NOVARINA ÉS PILINSZKY JÁNOS, AVAGY AZ ÉN NÉLKÜLI KÖLTÉSZET SZÍNHÁZA

> *„A színháznak az én nélküli líraiság helyévé kell válnia. Az én itt egy összesség. Egy egész szekér színész kellene, mint a Karneválon, huszonkét vagy negyvennégy színész egyetlen ember ábrázolásához. A színpadon az ember tulajdon nélküli, korlátok nélküli, nem telekkönyvezett és alap nélküli, szomatikus szakadékokba zuhan – és ott van egyszer csak az ima kihagyása, az ima üres helye: egy üres hely, egy kimaradás… Az ima nem más, mint a földre-zuhanás és a föld, a humusz, a* humilitas humana, *emberi alázat újbóli megízlelése a szájban.”* (Valère Novarina)

Valère Novarina útja a filológiától és a filozófiától, művészi értelemben az írástól vezet a színházhoz. A nyelv emlékező természete készteti arra, hogy a papírlap és az olvasó képzeletbeli (mentális) színháza után a materiális színpadon keresztül visszajusson az eredendő forráshoz, a semmihez („néant”, „rien”), az ürességhez (a francia *vide* szó a *Dieu*, Isten anagrammája), mely Mallarmé számára pusztán a virtuális teljességet jelentette a maga mozdulatlanságában, a szó felfüggesztett majdnem-megsemmisülésében (*Versválság*), Artaud számára viszont, akinek a munkássága döntő befolyást gyakorolt a 70-es évek színházi életére Franciaországban[234], az üresség a realitás visszájával, árnyékával való

[234] Ezt megelőzően, a hatvanas években a franciaországi színház „brechti”-ként határozta meg önmagát.

kegyetlen találkozás lehetőségét testesítette meg.[235] Számára a nyelv nyugati használata, a színház logocentrikussága akadály volt, ellenpólusát a keleti színjátszás jelentette, amelyben a szimbólumok, a gesztusrendszer ősibb viszonyokat, eredendő mítoszokat hordoznak.[236] Ezért a keleti színház sokkal inkább metafizikai, a nyugati pedig inkább pszichologizáló.[237] Teleologikus víziójában a színház sajátos, univerzálisan kódolt „nyelvezete" hieroglifa-szerű, pontos és azonnal olvasható kell legyen, mint az álomban.[238] Szellemi örökösei (Robert Wilson, Jeržy Grotowski, Valère Novarina stb.) e vízió realizálásakor szerteágazó utakra leltek. Wilson első előadásaiból vagy teljesen kizárta a nyelvet (*A süket pillantása*), vagy hangeffektként, a látvánnyal egyenrangú, a test perifériáján kívüli zenei motívumként mutatta fel (*Levél Viktória királynőhöz, Sztálin, Freud, Einstein a tengerparton*). Grotowski színésze a test organikusságából kiinduló, a nem előre kidolgozott, de a próbák során felszínre hozott impulzust engedi át magán. Ebben az értelemben különbözteti meg 1997-ben, a Collège de France színházantropológiai tanszékét felavató székfoglaló beszédében a megtanult művészi mesterséget igénylő, tehát mesterséges – „art", „artificiel" – színházat az organikustól. Ez az organikus színház *via negativa* igyekszik eljutni ahhoz az állapothoz, amikor a színész *vehiculum* (a kifejezést Peter Brook használta Grotowski színházára), valaminek a befogadására, hordozására kész üres edény lesz.

A hieroglifák szent színházának fonémanyelvezete Artaud szerint a dolgokat megfosztja köznapi jelentésüktől, és egy másikkal ruházza

[235] Antonin Artaud: A színház és az istenek, ford. Fekete Valéria, in uő: *A színház és az istenek: válogatott írások*, vál. Fekete Valéria, Budapest, Orpheusz Kiadó, 1999, 217–224, 223; l. még Maurice Blanchot: Artaud, in uő: *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 50–58 és La cruelle raison poétique, in uő: *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 432–438.

[236] Antonin Artaud: Théâtre oriental et théâtre occidental, in uő: *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio/Essais, 1964, 105–113.

[237] Uo., 112.

[238] Uő: *Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1964, 145.

fel.[239] Ez pedig nem más, mint a metafora működése, az a folyamat, melyet a költői nyelv megteremt. Ezért beszél Artaud „térbeli költészetről".[240] *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása* című szövegében Jacques Derrida kiemeli, hogy Artaud-nak ez a törekvése, hogy egy olyan nyelvet hozzunk létre, amely kizárólag a színházé, nem más, mint az a vágy, hogy egy olyan reprezentációt teremtsünk meg, „amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen."[241] (Derrida ekkoriban írja a *Grammatológiá*t, amelynek fő témája a nyelv és az írás „elkülönböződése".)

Valère Novarina sem hisz a fenntartható jelenlét illúziójában[242]: „A valódi jelenlét sehova nem tartozó, a *jelen* egy ajándék, egy eltérés. Az előttünk lévő jelen *jövőben* van: egy átadott, felmutatott és nyitottnak mutatott dolog (…) mint *persona* vagyunk átadva (…) Megnyit bennünket a *persona* szó." (399)[243] Amikor a függöny felmegy, a színész – vagyis minden cselekvést végző ember – mint szétszedett alak (233) belép a saját passiójába, és elszenvedi a nyelv cselekvését. „Éppúgy, ahogy a jó úszó a víz által úszik. A szöveg hullámzása megy előre és lélegzik, a színész mozdulatlan marad (…) Semmi habozás, semmi ábrázolás, semmi eshetőség: a szöveg mintegy diktált, a színész az ő áldozata, és egy áramlatban, egyetlen lökéssel viszi át a közönségnek. A színész egy

[239] Antonin Artaud: A színház és a költészet, ford. Páll Csilla, in uő: *A színház és az istenek*, Budapest, Orpheus, 1999, 234–235.

[240] Uő: Théâtre oriental et théâtre occidental, 112.; Artaud: Keleti és nyugati színház, in uő: *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985, 131.

[241] Jacques Derrida: *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes és a szerkesztők, *Theatron*, 2007/3-4, 23–37, 35.

[242] Miként azt Michel Corvin *Az ismeretlen tett* francia kiadásához írt előszavában egy lábjegyzetben megjegyzi, Novarinát több minden köti Artaud-hoz. Ez a hasonlóság távoli, de lényegi: „Artaud-nál is alapító fogalmak a test, anyag, hús, halál és lyuk, elválasztás és üresség, lélegzet és ritmus, új genezis. Az artaud-i monizmus magával vonja anyag és szellem ozmózisát." (Michel Corvin: Préface, in Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2009, 13–14. Fordításomban.)

[243] A zárójelbe tett számok az alábbi kiadásban szereplő töredékekre utalnak: Valère Novarina: *A test fényei*, ford. Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2008.

passzív aktust cselekszik. Fordítva lép be a nyelv passiójába. / A színész passiója, passzivitása, *idiotizmusa* és az elbukása az, ami a nézőt *látóvá* teszi." (190–191) Vagyis akárcsak Artaud kegyetlen színháza, Novarináé is a katarzisra fut ki (látóvá teszi a nézőt, szemében van a perspektíva, lelkében az enyészpont), vagyis ebben az értelemben arisztotelészi színház.[244] A színész lélek-zetet ad, és a felejtő közönség szeme előtt emlékezik, s ezáltal a szöveg, melyet testén átenged, átlélegez a térbe, visszatér a halálból, megismétli az eredendő teremtő aktust a testén, az állatin átengedett *logos* által. S ez a *logos* elsősorban ige (Ige), igei jellegű (szemben a jelzők horizontálisával – folytathatnánk az ismerős magyar költő, Pilinszky hangján).[245] A *persona*, a magunk előtt hordott és felmutatott maszk, a személy, a senki („personne") egy üres pont, mely középen beszél és tagad (233). A kilélegzéssel átlényegít; ami spirituális, az nem anyagtalan, hanem az anyag metamorfózisa, kilégzése. A beszéd által Teremtő képére teremtett ember a beszéd által lesz cselekvő. Az artaud-i hieroglifák helyett Novarina színháza az emberi képet (mely lényege szerint beszéd), az antropoglifákat *in vivo*, élőben faggatja. Lélek-zésével a színész testén át feltámad a szöveg: ez a szöveg és a színész közös passiója. A valódi mimézis a lét mozgásba hozása. A színész mint *imitatio Christi* szétábrázol („dé-représente"), lerombolja az emberi bálványt. A tér keresztjére feszített Ige a térbe hajítja az emberi szavakat, a testét átaladva ennek a passzív aktusnak. Az ima által, ami lélek-zés, adja nekik vissza az életet, mert a lélegzés előhívja azt, amit hiányzik (Krisztus másik neve a kivésett, aki üres, mint mi, akik *personák* vagyunk.)[246]

Ez a pascali (húsvéti) aktus. Pascal gondolatait számozott töredékeinek formájában is követi, és a francia esszé látensen ható áramlatá-

[244] Vö. Pierre Brunel: *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, Bibliothèque de l'Imaginaire, 1982.

[245] Novarina közreműködött a Biblia új francia fordításának elkészítésében más költőkkel (Jacques Roubaud, Olivier Cadiot), drámaírókkal (pl. François Bon) és regényírókkal (Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, Jean-Luc Benoziglio) együtt.

[246] Az ekkor támadt repedést – Simone Weil gondolataival folytatva – mely transzcendensen is feltöltődhet, a képzelet az illúziókkal igyekszik betömni.

ban állnak: Jules Lagneau-val, Alainnel, Simone Weillel, Claudellel dialogizálnak (bár a nevük nem bukkan fel, s az intertextualitás sem feltétlen tudatos). Alain szerint a szertartás szabályt és tárgyat ad a figyelemnek, ezért lehet a művészet eredete.[247] Tanítványa, Simone Weil a gondolatmenetet a művészi visszateremtés fogalmával („décréation") bővíti. A visszateremtett állapot jellemzője a nem-cselekvő cselekvés, melynek eredete a *Bhagavad-gítá*ban keresendő. Rokon fogalmak a tárgy nélküli vágyakozás és a semmire irányuló figyelem. Valójában ez a metafizikai mozdulatlanság és bármely fizikai akcióhoz szükséges mozgás közötti feszült kompromisszum. Az emberi autonómia, a rossz és a végesség a tér és az idő keresztjére vannak felfüggesztve. A kegyelem által az önmagát autonómnak tételező „én" (ez az autonómia az „én" legnagyobb illúziója) lassan eltöröltetik önnön kívánságára: ez a folyamat a teremtés ellentéte, vagyis vissza-teremtés (amely a teremtetlenbe visz vissza, a destrukció viszont a semmibe).[248] A magyar olvasóban Pilinszky János-reminiszcenciák ébredhetnek, hiszen életműve 1963-tól kezdve összefonódik Weil gondolatvilágával. Az írnok képében – mely a *Szálkák*tól kezdődően uralja a verseket, s megfelelője Simone Weilnél is fellelhető a tollszár metaforájában – nem annyira az alávetettség aspektusa, vagyis a mánia platóni értelme a hangsúlyos, hanem mozdulatlansága, a passiónak, a *praesens perfectum perpetuum*ként nemcsak a jelenre kiható, hanem egy állandóan újraismétlődő passiónak az a mozdulatlan középpontja, amelyben áll. Vagyis az írás aktusa a térben, s nem az időben elkötelezett. Ilyen értelemben médium a művész (mint a *Beszélgetések* Sherylje). A Pilinszky-verseket magyarul, illetve a korábban tárgyalt szerző, Lorand Gaspar francia fordításában is idézem.

---

[247] Alain: Du cérémonial, in *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, 40–41. (Erről bővebben az A propos d'Alain c. írásomban, in *Revue d'Etudes françaises*, N° 10, 2005, 95–105.)

[248] « Décréation » in Weil: *La pesanteur et la grâce*, 42.

*Intelem*

Ne a lélekzetvételt. A zihálást.
Ne a nászasztalt. A lehulló
Maradékot, hideg árnyakat.
Ne a mozdulatot. A kapkodást.
A kampó csöndjét, azt jegyezd.

Arra figyelj, amire városod,
az örök város máig is figyel:
tornyaival, tetőivel,
élő és halott polgáraival.

Akkor talán még napjaidban
hírül adhatod azt, miről
hírt adnod itt egyedül érdemes.

Írnok, akkor talán nem jártál itt
hiába.

*Exhortation*

Pas la respiration. Le halètement.
Pas la table de noce. Ce qui tombe,
les restes, le froid, les ombres.
Pas les gestes. L'affolement.
Le silence du croc, voilà ce que tu
dois noter.

Sois attentif à ce que ta ville,
la ville éternelle jusqu'à ce jour
observe :
de ses tours, de ses toits, de ses
citoyens, vivants et morts.

Alors peut-être de ton vivant
tu annonceras ce qui seul ici
vaut la peine d'être annoncé.

Scribe,
alors, peut-être, n'auras-tu pas passé
ici en vain. [249]

*Betűk, sorok*

Megérdemelné a békés halált
minden írnok, aki az éjszakában
tollat fog és papír fölé hajol.

*Lettres, lignes*

Mériterait une mort paisible
tout scribe qui dans la nuit
prend plume et se penche sur le
papier. [250]

Pilinszky János első liturgikus darabja, a *KZ oratórium* 1964-ben jelent meg a *Rekviem* című kötetben (később a *Végkifejlet*ben is). A műfajban viszonyítási pont Claudel gyakorlata: „Claudel a verses oratóriumot

[249] János Pilinszky: *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris – Budapest, Gallimard – Corvina, coll. Du monde entier, 1982, 55.

[250] Uo., 95, és János Pilinszky: *Même dans l'obscurité*, Paris, Édition de la Différence, 1991, 74–75.

a színpad, s némi túlzással az opera, a melodráma felé fejlesztette. Én homályosan úgy érzem, hogy az oratóriumot a film felé kell »eltolnom«."[251] Az oratórium Pilinszky értelmezésében a mise megismétlése: ima, introitus, evangélium, *consecratio*, *communio* követik egymást. Az alábbi betéttörténet bizonyosan a *consecratió*ként értelmezhető leginkább.

Hol volt, hol nem volt,
élt egyszer egy magányos farkas.
Magányosabb az angyaloknál.

Elvetődött egyszer egy faluba,
és beleszeretett az első házba, amit meglátott.

Már a falát is megszerette,
a kőművesek simogatását,
de az ablak megállította.

A szobában emberek ültek.
Istenen kívül soha senki
olyan szépnek nem látta őket,
mint ez a tisztaszívű állat.

Éjszaka aztán be is ment a házba,
megállt a szoba közepén,
s nem mozdult onnan soha többé.

Nyitott szemmel állt egész éjszaka,
S reggel is, mikor agyonverték.

Il était une fois
un loup solitaire,
plus solitaire que les anges.

Un jour il arriva par hasard dans un village,
il tomba amoureux de la première maison qu'il aperçut.

Il en aima même le mur,
la caresse des maçons,
mais la fenêtre l'arrêta.

Dans la chambre il y avait des hommes assis.
Jamais personne en dehors de Dieu
ne les a vus aussi beaux
Que cette bête au cœur pur.

A la nuit il entra dans la maison,
s'arrêta au milieu de la pièce,
et n'en bougea plus jamais.

Toute la nuit il se tint là les yeux ouverts,
Et même le matin quand ils l'ont assommé.[252]

[251] Pilinszky János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 17.
[252] János Pilinszky: *KZ-Oratorio et autres pièces*, Obsidiane/Théâtre, 1983, 15–16.

A vatikáni rádiónak adott 1967-es interjújában a szakrális színpad modelljéül a misét állítja: „az abszurd színház rendkívül éles problémafelvetése után mindent el kell követnünk egy új szakrális színpad megteremtéséért (...). Korunk, mely élesen mutatja egy profanizálódási folyamat végét, lappangó formában számos olyan jelleggel is szolgál, mely lehetővé teszi egy új szakrális műfaj megszületését, mit leginkább valamiféle oratorikus formában tudok elképzelni. Bizonyára túl merészen hangzik, de semmiképpen sem véletlen, hogy figyelmünk koncentráltan ismét a drámák drámája, a szentmise liturgiája felé fordul."[253] Mozdulatlan szemlélődésében („rálapulva a préskemény palánkra"), úgy szólal meg a vers, mintha hallgatna, mintha a mise, a liturgia része volna: ima a megtestesülésért, mozdulatlan dráma.

Novarina szövegei, akárcsak Pilinszky János oratóriuma és színházi darabjai kétségkívül szövegcentrikusak, de az előbbinek megadatott a színház napi gyakorlata is. Pilinszky hetvenes években írt színházi „darabjai" sokat merítenek költői technikájából, valójában színházi poétikát dolgozott ki, s nem színházelméletet. Dramaturgiája Simone Weil szövegeiből, Grotowski és leginkább Wilson színházából merít. Bár a szóba vetett bizalma meg-meginog (sőt áthelyeződik a hatvanas-hetvenes években a mondatra, vagy sokkal inkább egyfajta hiányos szerkezetre), egy majdnem-elhallgatás után mégis a mozdulatlan intenzítású mediátor színészt, Sheryl Suttont választja dialógus-esszéje főszereplőjéül (s nem a süketnéma kisfiút), s legutolsó jegyzeteiben is egy olyan könyv tervéről beszél, melynek címe a „Végre beszél" lett volna.[254] Akárcsak Pilinszkynél vagy Wilsonnál, Novarina műveiben a színész nem önmagát fejezi ki, ő egy megkettőzött lény, önmaga tanúja, saját passiójának nézője. Egy ember, aki az emberen kívülre lép.

---

[253] Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 526. A szerző életében megvalósult rendezésekről tudható, hogy az első 1963-ban volt Kecskeméten, 1967-ben Orléans-ban is bemutatták. Az 1969. május 3-i *Film, színház, muzsika* szerint az Universitas Együttes is játszotta, Ruszt József rendezésében. (Posztumusz bemutatók: 1994, Gyulai Várszínház, Iglódi István rendezésében; 1996. november 13–15., Párizs, Théâtre Molière és a Maison de la Poésie közösen, Michaël Lonsdale rendezésében.)

[254] Pilinszky János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 200–201.

Azokon a kifejezéseken, amelyekhez Valère Novarina műveinek tanulmányozásakor eljuthatunk – az én nélküli költészet színháza, a színház modern (rejtett) liturgiája stb. – sokkal inkább mély belső indíttatást, teleologikus vágyakozást kell értenünk, semmint konkrét programokat. Ennélfogva óvakodnunk kell a fogalom kiüresítéséig menő túlzott használattól is. Jobb meghagyni az ima üres helyét, a földrezuhanás, a *humilitas humana* lehetőségét.

# A „SZENT" DRAMATURGIÁJA VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN[255]

## SZÓSZÍNHÁZ

Anatolij Vasziljev a *Színházi fúgá*ban így ír arról a hagyományról, amelyet a francia kultúra szószínházként említ:

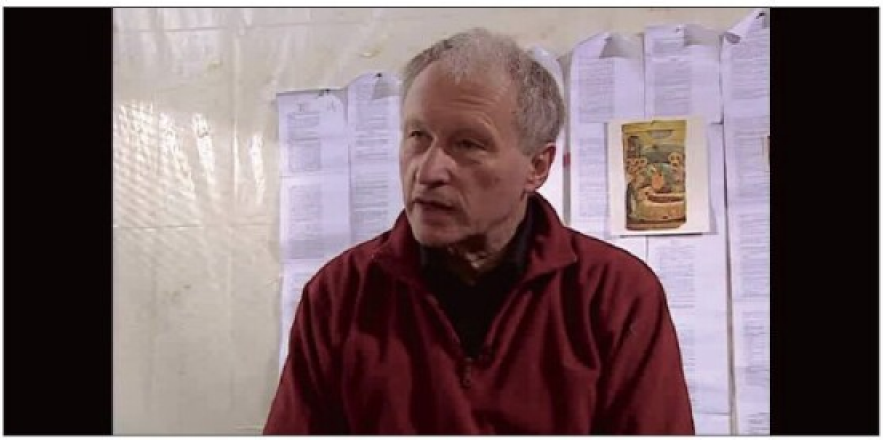
> „Mi a dráma a színpadon? Hol, mely szinten történik? A pszichológiai (emberi) viszonyok szférájában avagy magában a szövegben? Ez a kérdés lényegesen és lényegileg osztja meg a színház metodikáját (és elméletét), mivel amikor a szavakat emberi viszonyokká alakítjuk át, a színpadon mindenekelőtt ezeket az emberi viszonyokat látjuk, és csak mögöttük a szöveget. Ha azonban a dráma természete szövegben valósul meg, magától értetődő, hogy szöveget látunk. (…) Hogyha a textus és a szó áll a középpontban, akkor a cselekvés magában a szóban helyezkedik el, és a szóban realizálódik.
>
> A dialógus ebben az esetben élő szavak viszonyaként fogható fel, vizsgálata pedig mint a megtestesült szó, vagyis a megjelenítés kutatása! Az, amit mi a színház természetének (tárgyának) tartunk – a cselekvés, illetve energia – vagy a pszichikumban lakozik, vagy a szóban. És ez különböző színházakat, különböző kultúrákat, a színház más-más századait jelenti."[256]

---

[255] Az írás korábbi változata megjelent a *Vallás és művészet* c. kötetben (szerk. Sepsi Enikő – Lovász Irén –Kiss Gabriella – Faludy Judit, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2016), illetve mozgóképekkel kiegészítve a kötet multimédiás weboldalán: vallases muveszet.kre.hu (jelszó: 7ky!bz?Q).

[256] Anatolij Vasziljev: Menón rabja, in uő: *Színházi fúga*, ford. Király Nina, Heltai Gyöngyi, Huszár Ágnes, Klausz Ildikó, Kozma András, Budapest, OSZMI, 1998, 10–11.

Valère Novarina (lásd 5. kép) szószínháza egy olyan rejtett liturgiát követ, amely csak bizonyos nézőpontokból válik láthatóvá, vagyis az anamorfizmus színházi példájaként is tekinthetünk rá. A Novarina által *A törékeny hajlék* című esszében[257] említett Mantegna-kép is kvázi anamorfózis, hiszen a néző csak térden állva látja a megfelelő perspektívából: mondhatnánk „térdre kényszerít" (lásd 6. kép). Ez a kép lehetne akár a színházi befogadás novarinai metaforája: az előadás „belehajt" a színház terébe, magával visz bennünket a térbe. Az anamorfózis szót használja egy interjúban Novarina a kódolt művei megfejtési kulcsaként, de jellemzően fordítva: „Látni fogják, amit alkottam, de anamorfózisként, egy másik perspektívából, ami az Önöké, és én nem ismerem. A kommunikáció indirekt: nem azt fogják látni, *amit én láttam*, hanem azért fogják látni, mert *én már láttam*. Mert a kompozícióm feszes, ritmikailag pontos, de azért is, mert valami el van rejtve benne."[258]



5. kép: Valère Novarina, műhelye falára függesztett szövegei előtt

A *vehiculum*ként felfogott színész testén átengedett és térbe bedobott, húsvéti átmenetnek alávetett, cselekvő szó (*logos*) felfénylik, feltámad (lásd a 7. képen a *L'Acte inconnu* feltámadás-jelenetét). Ez a francia

[257] Novarina: A törékeny hajlék, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 12.
[258] Isabelle Babin beszélgetése Novarinával, *Théâtre/Public*, 2008. június, n° 189.



6. KÉP: Meghajlás a térben: Andrea Mantegna: *Halott Krisztus* (1480 körül, Pinacoteca di Brera, Milánó)

szószínházi hagyományra (Genet, Jarry) épülő novarinai színház színészképe:

„A húsvéti átmenet fizikailag a testünk mélyén van. A középpontban (a színészében, a Bibliáéban, a Zsoltárokban, a művészi munka, a hús-vér test középpontjában) a fogság és megszabadulás szíve: a *lélekzés* felborulása, a spirituális paradoxon. E körül az üres középpont körül haladva *lélekzünk* szüntelenül, újra és újra átlépve rajta, mindig előre tudván, hogy ismét át kell majd haladnunk rajta, ide jövünk meghalni, és ide jövünk új életre kelni, *lélekzünk* mindkettőből, fulladásból és halálból, egy ismeretlen átkelőpontból. Egy sziklapárkány, egy gázló, a jabboki átkelés.

Ebben az árapálymozgásban, ami örökösen zajlik a testünkben, és amiről mindig megfeledkezünk, benne van az a hírhozó visszhang, az áradás, az idő fonákjának szekvenciája, a hullámtörés, a visszahúzódás és előnyomulás, az a folyékony mozgás, amelyben megjelenik a *lélekzés* anyagi szellemisége. A *lélekzés* élve áldoz fel minket."[259]



7. KÉP: Feltámadás-jelenet. *L'Acte inconnu* (Az ismeretlen tett), 2007, Avignon. Drámaíró és rendező: Valère Novarina, látványterv: Philippe Marioge, zene: Christian Paccoud, Fotó: Olivier Marchetti

Novarina a *persona* mellett használja többször a marionett kifejezést is. Az általa sokat tanulmányozott Adolphe Appiához közel álló Gordon Craig az ideális színésznek, tolmácsnak az érzelmek nélküli eszközt, a szürmarionettet tekintette. Novarina meghatározásában a marionett „az ember dologban, dologként és ajándékként átadva".

[259] Valère Novarina: Hamvazás, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 95.

A fenti idézetben leírt húsvéti átmenet zajlik a *Képzeletbeli operett* Végnélküli Regényírója által elmondott monológban, mely átmegy a totális káosz állapotán, mielőtt megtisztul (8. kép).




8. kép: A képzeletbeli regényíró a *Képzeletbeli operett*ben (246 egymástól elkülönülő mondat a káosz pillanatában), rendezte V. Novarina, Odéon (2010), képkivágás a Duna Televízió Párizsban forgatott *L'Amour est voyant* c. filmjéből

## KÁOSZ ÉS REND

Novarina alapdramaturgiájára jellemző, hogy a passió mintájára először rend van, majd áthaladunk a káoszba (a ritmikus katasztrófába), míg meg nem jelenik az új *lélekző* rendszer. *Fanum* a latinban a szent helyet jelenti, a *profanum* pedig az, ami a szent helyen kívül van. A *fanum*ot összefüggésbe szokták hozni még a *for, fari, fatus sum* álszenvedő igével, melynek jelentése: 'szólás'; innen van a *fatum*, vagy az *infans*, 'aki nem tud beszélni'. Novarina műveiben a szakrális, a „zárt", az „elzárt" profanációja folyik, a két minőség egymásba fordulása.

A szakralizáció petrifikáció is, a profanizáció hozza a körkörös mozgást és a ritmust a darabba. Önmagában se rend, se káosz, se szent, se

profán nincs, hanem a kettő egymásba fordulása egy sajátos dinamikában, egy sajátos ritmusban. A *Káosz* című szövegben így ír erről Novarina: „Rabelais a Bibliát követi, és kérdőre fogja a szót. A könyve fényesen érthetetlen. Egy napjainkban olyannyira szükséges káosz ez, melyben megvan még a nyelv misztériuma, amelytől meg akarnak fosztani bennünket. Arra vagyunk teremtve, hogy állatok legyünk, a hang fiai, az ige gyermekei, beszédre hivatottak, született táncosok, megnevezők, nem pedig kommunikáló barmok."[260] *A nyelv emlékezik* című írásban a ritmust a káosz belső rendjének nevezi:

> „A ritmus nem valami után, valamire jön, mint egy utólagos struktúra vagy díszítés, valami, ami a formátlan anyaggal történik, hanem elsődleges. Minden születés legmélyén van. Megalapozza a nyelvet, nemzi a gondolatot, megszüli a mozgást. A ritmus belső rend a káoszban. A ritmus a káosz belső rendje. (A ritmus az, ami legmélyebben van az anyagban és bennünk. A ritmust mindig belül keresem: magában az anyagban, a valóságban. Vakságban, a legmélyebbre ereszkedve lelhető meg.) A ritmus maga akar hozzánk beszélni. Egyedül a ritmus érteti meg velünk, hogy a gondolat dráma, és nincs olyan emberi tartomány, ahol urak lennénk, és ami nekünk volna fenntartva, hanem hogy a gondolatunkban az élő ige animális drámája zajlik. Az energia a tűz, mellyel az anyagot lángra lobbantja. Tűz a *lélek*zés és tűz a lélek.
>
> Organikus, erősen biológiai képem van a munkáról; nyelvi állatokkal van dolgom, helyettem beszélni akaró sejtekkel. A nagy alibi, hogy nem tehetek róla: nem művészi alkotásról, hanem természeti eseményről van szó. A nagy *alibi*, hogy *nem vagyok itt*. A szavak írnak, a *megérintett* nyelv fog gondolkodni. A nyelv szerve a kéz.
>
> A látszólagos káosz alatt pontos polifón szövedék, számítás, öszszeszámlálás, a hangok *számbavétele* van. A dráma gyakran a prelúdium és fúga sémáját követi. A dolgok az elején egyszerűen oda van-

[260] Valère Novarina: Káosz, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 41–42.

nak téve, mint egy nyitány, egy sorozat nyitány; aztán a jelenetek, szvitek, szekvenciák kiterjednek, elmélyülnek, ellentmondásban találkoznak; a vonzások konfliktusba lépnek, és megnyílik a ritmikus katasztrófa.

Egy rendszer akkor lélegzik, ha magában hordozza a tagadását is, hogy élhessen. Újra tudatosítja bennünk, hogy a gondolat elégeti a szavakat – és hogy a dráma gyermekei vagyunk. Tudatosítja bennünk a drámát, hogy *lélekző gyermek*ként jöttünk világra.

Ziháló és hamar kifulladó emberi társadalmunk irtózik a rendszertől, irtózik a dogmáktól. Egyetlen igyekezete, hogy odavesse magát a pillanatnak. Engem viszont minden rendszer vonz, szeretem a dogmát. Minden elmélet, minden dogmatikai rendszer vonz, ha magában hordozza a tagadását is, a lelket, a *lélek*zést, ami nélkül semmi sincs mozgásban; szeretem a dogmát, feltéve, ha a mentális felépítmény lélegző rendszerré válik."[261]

Ilyen *lélekző*, önmaga ellentétét magában hordozó rendszernek tartja a kereszténységet, ezen belül a Szentháromságtant. Novarina több szövegében kifejti, hogy a többes szám a 3-as számmal kezdődik, és nem a kettővel: elveti a bináris rendszerben való gondolkodást. Hegel rendszere is – állítja Novarina – a kereszténységet utánozza (ami egyben a *religio* fonákja is, hiszen magába foglalja Isten halálát, és mert Krisztus a Messiás paródiája is: a megszégyenített próféta; a Szentháromság dogmája éppen az a lélekző rendszer, mely feloldja ezt az ellentétet, pontosabban túllépi[262]). Alapdramaturgiája a szent és a profán témát, a nyelvet, a stílusszintet folyamatosan egymásba játszó cirkuláris dramaturgia, mely a francia középkor hagyományaiból merít, és amelyben a profán a komikussal kapcsolódik össze. Ezt a cirkularitást Novarina Lesage festményén látja meg (9. kép).[263]

[261] Uo., 38–39. Fordításomban.
[262] L. Valère Novarina: A nyelv emlékezik, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 39.
[263] Valère Novarina: Törékeny hajlék, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 21.



9. kép: Augustin Lesage: *Festmény no. 1* (1912–1913, Musée de l'Art brut, Lausanne)

Színpadképének gyakori inspirációs forrásai a középkori ikonok, például *Az ismeretlen tett* című, 2007-es avignoni előadás feltámadásjelenetét közvetlenül megelőző Pulcinella elszerenderedése című jelenetben, mely Mária elszenderedését idézi (lásd 10/a. kép). Novarina egyébként Szűz Mária elszenderedésének hatvanöt bizánci ábrázolását gyűjtötte össze. Jézus a 10/a. kép első jelenetében visszaadja édesanyjának az életet, amelyet tőle kapott, ezúttal azonban az örök életről van szó. Krisztus teste függőlegesen keresztezi a halott Szűz testét.[264]

Ugyanez a jelenet a haiti színészekkel rendezett verzióban[265] (10/b. kép) is szerepel, itt azonban a báb fejének bőrszíne fekete, s bár a szöveg

[264] Valère Novarina: *L'organe du langage, c'est la main,* dialogue avec Marion Chénetier-Alev), Paris, Argol, 2013, 216.

[265] Théâtre de l'Union, Festival des francophonies, Limoges, 2015. szeptember 24. Rendezte: Valère Novarina és Céline Schaeffer, díszlet/festmények: Edouard Baptiste, Valès Bedford és Valère Novarina, színészek: Edouard Baptiste, Valès Bedford, Jenny

ugyanaz (ráadásul franciául, s nem a saját kreol anyanyelvükön beszélnek a színészek), a zenei kíséret is alkalmazkodik az előadói hozott kultúrához, vagyis a színészek hazájának populáris zenéjéből táplálkozik. Novarina ebben a kultúrában a gondolkodás eleganciáját látta (a hegyekben a *patois*-k, franco-provanszál nyelvjárások lassan eltűnő egyediségét), a színészi játékban a visszafogottsággal („retrait de l'acteur"[266]) való élés gazdagságát.

A 10/b képen látható feltámadás jelenetben (Megfordítás[267] a jelenet címe) a virtuális társulat emblematikus színészét, a 47 éves korában, 2006-ban hirtelen elhunyt Daniel Znyket szintén megidézi Novarina. Znyk Bábja nyitja a darabot, és a shakespeare-i udvari bolond, Yorick helyén szereplő, Znyk nevére rájátszó Yoryk koponyája az egész előadás visszatérő motívumát képezi egészen a harmadik felvonásig, amikor is a zene és az ének segítségével teátrális feltámasztást visznek végbe – ennek során a nagy méretű bábú egy olyan fejet visel, amelyet a színész Daniel Znyknek a *L'Origine rouge* (*A vörös kezdet*) című darabból ismert arclenyomata alapján öntöttek. Vagyis ebben a jelenetben is több történet, kép íródik egymásra. A helyszínt a darab „lieu du crâne"-nak nevezi (koponya helye), amely a Koponyák Hegyét, vagyis a Golgotát idézi. A Harmónikás egyben a Szellem szerepét is játssza a darabban, s a Drámamunkással együtt, aki a színpadtechnikus a darabban, nem szerepelnek a *dramatis personae* listáján.

Szövegalkotásának munkamódszeréről a következőket tudjuk: elmondása szerint *Az ismeretlen tett* címet azért kapta a darab, mert eleinte nem tudta, mi legyen a címe. Műhelye falára függesztett szövegeket, előtörő vagy sose hallott mondatokat illesztett össze a szereplők neve köré csoportosítva, de a legfontosabb szavakat megfordítható sorrendben. Novarina szerint 1600 töredéket, Michel Corvin szerint csak

Cadet, Clorette Jacinthe, Jean-Marc Mondésir, Ruth Jean-Charles, Finder Dorisca, szcenográfia: Céline Schaeffer, Richard Pierre és Valère Novarina.

266 Interjú V. Novarinával: http://www.novarina.com/L-Acte-inconnu-version-haitienne, (Letöltés: 2017. március 1.)

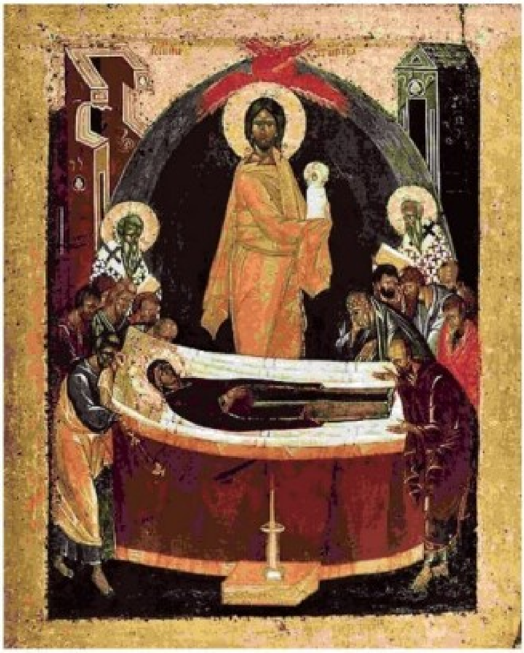
267 „Renversement".

573-at.[268] Novarina színházában az alkotói nyilatkozat szerint semminek nem szabad előre megszervezettnek lennie, cél az előre nem látás.[269] Ez persze ellentmond egyéb kijelentéseknek, mint a korábban szerkesztési elvként említett anamorfizmusnak, de ez természetes is az alkotói nyilatkozatok esetén. Mindegyik felvonásban fellelhető a nyitány (bevezetés, prológus), középrész és epilógus hármassága. Bár nincs hagyományos értelemben vett történet, illetve karakter, mégis megállapítható felvonásonként néhány drámai csomópont, irány. A darab a Ritmikus rend címet viselő felvonással és a Nevek erdeje elnevezésű prológussal kezdődik (később önálló darab címe is lesz): kreatív névgyűjtés és neologizmus a komédia klasszikus örökségét is felhasználva. A „retrográd belépés" után megjelnik a Bonhomme Nihil, a „Personne" (persona, senki) alteregója, majd nem sokkal később elhangzik a „Másik Vigyázó" szájából a Hamletből kölcsönzött mondat átalakítása: „Senki herceg megérkezett?". A választ a darab végén kapjuk meg egy hosszas listában, mely jelzi, hogy a teremtett világból kik maradtak itt, s kik teremtődnek újra A-tól Z-ig – a szavak által. A II. felvonás a cirkuláris dramaturgia komikus felforgató felvonása: a társadalmi, politikai, nyelvtani nevetségességekre épül. A III. felvonás a „Meztelen Ember" komoly és burleszk önvallomása, az ismeretlen tett és az embert meghaladó nyelv keresése. A IV. felvonásban A *Hamvazás* című esszéből korábban, A misztika színházi megközelítése című fejezetben idézett *Vide-Dieu* párhuzam egy oldalon kifejtve szövegszerűen megjelenik[270], ezzel is jelezve, hogy az esszé és a darabok szerves kölcsönhatásban vannak.

[268] Michel Corvin: Préface, in Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, 19.

[269] *Inculte*, 2008. január 15, n° 15, 20. Idézi Michel Corvin: Préface, 19.

[270] Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007, 146. Raymond de la Matière (Anyag Raymond) monológjában, akit Michel Corvin egy Raymond Lulle nevű, 13. századi katalán költővel, filozófussal, alkimistával hoz össszefüggésbe, aki *Ars magna* c. művében a hit igazságainak bizonyítására egy absztrakt nyelvet használ, melyre a formális logika előfutáraként tekinthetünk (Corvin: Préface, 11.); ezt a párhuzamot a *Nevek erdejében* is sejteni engedi (l. a Novarina Magyarországon bemutatott művei c. fejezetben idézett részt).





10/a. kép: A középkori ikonok hatása a színpadképre: Pulcinella (avagy Mária) elszenderedése c . jelenet (*L'Acte inconnu,* 2007, Avignon. Rendező: V. Novarina, látványterv: Philippe Marioge, zene: Christian Paccoud)



10/b. kép: Haiti verzió, Théâtre de l'Union, Festival des francophonies, Limoges, 2015 (képkivágás a felvételből)

Később előkerül a kenyér és a bor, valamint a „Kyrielle"-lel, az újrateremtő felsorolással és a Drámamunkás imádságával zárul a darab, mely azokért a színészekért szól, „akik nem játszottak". Michel Corvin az egyébként didaktikus elemzést adó előszavában a darab vallásos vetületének értelmezésénél zavarba ejtő magyarázatokat ad: „Az Úr,

akihez az ima a darab végén szól, a színház Mestere, a néző"[271]; vagy másutt: „Minden biblikus dolog kontrasztként szolgál inkább, mint szentségtartóként"[272]. Az értelmezésében nagyon erősen érezhető, hogy Novarina szövegeinek teológiai poétikai olvasata nehezen elfogadtatható a rendkívül szekuláris francia tudományos diskurzus számára.

## A SZAKRÁLIS ÉS A SZENT

A zárt „szakrális" szó helyett Novarina a „szent"-et választja. Ha a szó etimológiáját nézzük, a francia „saint" a latin *sanctus*-ból származik, mely annyit tesz, szakrálissá, sérthetetlenné tett. Vagyis a szent állapotát, a szentséget vallási rítus gyakorlása közben érhetjük el, ezzel szemben a *sacer* („sacré") egy kezdeti állapotot jelöl; ebben nincs dinamika, továbbá helyre értették és a tabu fogalmával, az elzárttal volt összefüggésben: szentet és átkozottat is jelenthetett. A szentnek erről a dinamikájáról, a megnyílásról szól a *Túla a szakrálison. Levél Sepsi Enikőnek* című írásában az író-rendező (a Párizsban megjelent *Az egyes szám negyedik személy* című kötetében):

> „A Biblia nyitány-szimfónia, a megnyílások szimfóniája: a Vörös-tengeren való átkeléstől az arameusi 'effata' szón keresztül, mellyel Jézus azt mondja a süketnémának[273]: nyílj meg!, egészen *a le-leplezés*ig, mely szó szerinti fordításban az *Apokalipszis* címe[274]. A víz megnyílik, a kárpit kettéhasad, a falak felemelkednek, és mint a könyvtekercs, összegöngyölődnek az egek: mindaz, ami az embert az istenségtől elválasztotta, áthágatik – és a legvégén a halál szörnyű *gázló*ján is átjutunk: a francia »*elmúlás*«[275] szó csodálatos módon jelzi, hogy ez egy *átmenet*.

[271] Corvin: Résumé, in Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, 235.
[272] Corvin: Préface, 15.
[273] Novarina itt a vak történeteként említi, de az *effata* egyetlen előfordulási helyén (Márk 7, 34) Jézus a süketnéma nyelvére helyezve kezét azt mondja: „*effata*", vagyis nyílj meg!
[274] *Apo-kaluptein* (szó szerint „a lepel elhúzása") – A ford.
[275] *Trépas* – A ford.

Ezt érezte meg Kóti Árpád, zseniális »ritmikai« intuícióval, amikor a *Képzeletbeli operett*ben a vissza-viszatérő, a be- és kilépő halottat játszotta, örökké feketében, mígnem utolsó előtti bevonulásakor *színeváltozásként* fehérben lépett be, »mint Yves Montand a szólóestjén« – mondta. Akárcsak Sztálin – tettem hozzá – egy szovjet propagandafilm végén: az Átszellemültet majmolva makulátlan egyenruhában jelent meg, mint Krisztus a Tábor-hegyen Andreas Ritzos és Theophanes, a Görög novgorodi ikonjain.

Nem tudom, Enikő, a *Képzeletbeli operett* és a kilenc színész: Szűcs Nelli, Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Jámbor József, Kóti Árpád, Kristán Attila, Mészáros Tibor, Varga József és Vranyecz Artúr hogyan hangolódtak ennyire egymásra, miféle csoda révén. Minden közéjük állt. A francia és a magyar nyelv közötti *gyökeres kommunikációtlanság.* Egyetlen szótag sem vezet át egyikből a másikba: két idegen nyelv… A csoda elsőként a fordító Rideg Zsófia türelmes, mélyreható munkájából fakad, aki a dolgokat áttette, a nyelv egyik partjáról szeretettel átjuttatta a másikra (szeretem a fordítást áthelyezésnek, *közlekedés*nek láttatni: egy folyó átáramlik egy másikba elhagyásokkal, rátalálásokkal, elválasztó és önmagát levetkező egységként, amit a görög egy szóval *metaforá*nak nevez); Rideg Zsófia elfogadta, hogy átkel a halálon, elfogadta, hogy veszteséggel jut át, elfogadta a fuldoklást, ami maga a fordítás. A fordítás *költői aktusa* által megformázta a *„Te”* testét, ami a betűk szövege mögött bújik meg, mint egy másik, eltemetett, állatias, táncolt nyelv, egy élő nyelvet, mely többet tud az emberről és a gondolat kulisszatitkairól, fonákjáról, mint a szavak lapos felszíne… Ez a ritmusfolyam és a hangok színes drámája: cselekvő állat. Mert a ritmus mindig előbb tudja (és lehet, hogy utoljára, a szavak végén) azt, amit a nyelv nem tud; *tapintásra, érintőlegesen* ismeri, ismeri fel az állati gondolat kalandját. Mindennek a mély architektúrájára emlékezik – és még az anyag drámájára is.

(…)

*Színházról* és *szakralitásról* kérdezel, Enikő… kicsit szemérmetlenül, de az élő színházi gyakorlathoz nagyon is közel úgy válaszolok,

hogy a deszkák emberei, a színészek, a hegedűsök, a táncosok, a légtornászok, a bajvívók, az állatszelidítők, az énekesek, a levegő akrobatái vagy saját testük zsonglőrjei, *az embertelen, a nem-emberi segítséget* várják, Isten segítségét. Mindezt titokban teszik. Segítséget kérnek. Azt várják, hogy a munka imádsága által valami *más* szülessen, ami nem tőlünk származik."[276]

[276] Saját fordításomban. A szöveg franciául először Magyarországon jelent meg in Sepsi Enikő (szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 142–144, 147. Később *Pour en finir avec le sacré (Lettre à Enikő Sepsi)* címmel in Valère Novarina: *La quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, 55–76 (idézett rész: 59–61, 69–70). A teljes francia szöveget és magyar fordítását a kötet függelékében tesszük közzé.

# „A TÉR A SZÖVEG ANYAMÉHE". TÉR, IDŐ ÉS ÜRESSÉG VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZÁBAN

## BEVEZETÉS: „MINDEN SZÍNDARAB EGY HELYSZÍNBŐL SZÜLETIK"

Valère Novarina művei közül elsőként *A test fényei* jelent meg magyarul, Rideg Zsófia fordításában 2008-ban, és ebből az alkalomból felkértek, hogy írjak előszót a könyvhöz, amelyet a *Hamvazás* című mű fordítása követett, ezt egy tanítványommal együtt végeztem el. 2009-ben újabb két fordítást jelentettünk meg, a *Képzeletbeli operett*et, valamint egy esszékötetet, amely a *Devant la parole* (Szemközt a beszéddel), a *Théâtre des paroles* (A szavak színháza) és a később a POL kiadónál megjelent *L'Envers de l'esprit* (A szellem visszája) című kötetek írásaiból nyújtott válogatást. Az esszéknek ez a magyar kiadása, amely *A cselekvő szó színháza* címet viseli, két tematikus gócpont köré szerveződik: egyrészt a kép fogalmához – illetve konkrét festményekhez –, valamint a sík és a tér témájához kapcsolódó szövegeket tartalmaz, másrészt pedig a tér és a szó kapcsolatát, az ebben a térben cselekvő Igét, beszédet mutatja be (*A nyelv emlékezik, Louis de Funès-nek*).

Ebben a fejezetben két olyan előadásra, illetve szövegre fogok hivatkozni, amelyeket maga Novarina állított színpadra: az egyiket, a *Képzeletbeli operett*et Debrecenben és a párizsi Odéonban 2009-ben és 2010-ben, a másikat pedig, a *L'Acte inconnu* (*Az ismeretlen tett*) című darabot 2007-ben az avignoni pápai palota belső udvarában rendezte meg.

## AZ ÜRESSÉG

Kiindulópontként érdemes megvizsgálni, hogyan érti az üresség fogalmát a kínai művészet, azon belül is elsősorban a festészet: mint François

Cheng kitűnő, *Vide et plein* (Üresség és teljesség) című könyve rámutat, e köré az Üresség köré szerveződik a kínai festészet összes többi fogalma. A festészetben, akárcsak a világmindenségben, az Üresség nélkül nem lenne lehetséges a lélegzetvételek körforgása, a Yin és a Yang nem működne.

> „A kínai fénytanban ugyanis az Üresség, ellentétben azzal, amit elsőre gondolnánk, nem valami bizonytalan vagy nemlétező dolog, hanem egy nagyon is dinamikus és cselekvő elementum. Az életet jelentő leheletekhez és a Yin-Yang váltakozásának elvéhez kapcsolódik, vagyis nem más, mint az a kitüntetett hely, ahol az átalakulások végbemennek, és ahol a Teljesség is elérheti a valódi betöltekezést. Valójában ez vezeti be egy adott rendszerbe a megszakítottságot és a visszafordíthatóságot, és az üresség teszi lehetővé, hogy a rendszer összetevői meghaladják a merev szembenállást (…)."[277]

Novarina sokat olvasta a genfi egyetem svájci sinológusának, Jean-François Billeternek a műveit. E professzor könyvein keresztül ismerte meg a taoizmust és a kínai írást.[278]

Az üresség keleti filozófiákból, gondolatrendszerekből is jól ismert fogalmai közül kiemelem Csuang Ce gondolatait, aki nagy hatással volt az életműre. Csuang Ce *A virágzó délvidék igaz könyve* elbeszéléseinek első történetében azt állítja: „(…) a tökéletes embernek nincs énje."[279] Ez az énvesztés egyfajta *via negativa*ként értendő, egyfajta útként (*gongfu*), amely a „való én felismeréséhez vezet el."[280] Mindez az „önátalakítás" („self-transformation") folyamata során érhető el. Nem véletlen, hogy Novarina legújabb könyvének a *Voie négative* címet adta,

[277] François Cheng: *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1991, 45–46.

[278] *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1999; *Essais sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010, és főként: *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2015.

[279] Csuang Ce: *A virágzó délvidék igaz könyve*, Budapest, Palatinus Könyvek Kft., 1997, 7.

[280] Christian Jochim: Just Say No to 'No Self' in Zhuangzi, in Roger T. Ames (szerk.): *Wandering at Ease in the Zhuangzi*, SUNY Press, 1998, 44.

hangsúlyozva, hogy a VN a saját monogramja: „Et un jour, la même année, j'ai trouvé je ne sais plus où la phrase dont Mallarmé avait fait sa devise »La destruction fut ma Béatrice«; j'en déduisis la mienne: »*La négation fut ma Béatrice*«. Et je lus désormais mes initiales: Voie Négative."[281]

Artaud teleologikus víziójában az egyetemes, hieroglifikus, többé nem a szavakon alapuló nyelv hasonló módon tulajdonít jelentéseket a dolgoknak, mint ahogy álmainkban szoktunk. Grotowski a Collège de France-ban 1997-ben elmondott székfoglaló beszédében a színház organikus hagyományaitól megkülönbözteti a szó nemes értelmében vett, a latin *ars, artis* jelentése szerint értett mesterséges tradíciót, mint amilyen a pekingi opera vagy Robert Wilson színháza. Az organikus tradíció színésze rituálét végez, vagyis – *via negativa* – arra törekszik, hogy olyan állapotba jusson, amely képes magába fogadni és magában hordozni valamit – úgy, ahogy Ryszard Cieślak, aki *Az állhatatos herceg* szenvedésjelenetében a passiót – *via negativa* – az első intim, szerelmi élményén keresztül idézte fel, amely így a színpadon és a néző percepciójában egyfajta testi imává vált.

## Novarina dramaturgiája: a tér és az idő keresztjén

*Imitatio Christi*ként a színész az emberi test reprezentációját vonja vissza, *in vivo* rombolva le a fétist. A tér és az idő keresztjére feszített Ige testének áldozata árán az emberi beszédet a térbe veti. E testi imádság révén nyeri vissza életét.

Ez a húsvéti aktus, amely Valère Novarina színházkoncepciójának központi mozzanata,[282] a szó eredeti értelmében vett vallásos (*religiosus*) színház hagyományában értelmezhető: olyan színház, amely összekapcsolja, egyesíti (*religare*) az emberiséget, miközben mégis a szétbontás

[281] Valère Novarina: *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, 75.

[282] L. a komédiákból és a bábszínházból ismert Pulcinella elszendereedésének jelenetét, amely a bizánci kultúrából is ismert *dormitió*t idézi fel.

és az elválasztás színháza marad.[283] Ez az egyszerre mentális és nagyon is fizikai színház számos életművel ápol intertextuális viszonyt: a teljesség igénye nélkül Mallarmé,[284] Genet, Pilinszky, Grotowski és Vasziljev nevét említhetjük.

Novarina színháza olyan hely, amely a komikum révén felborítja a kezdeti rendet. E felfordulás révén, amelynek során egyik elem a másikat tagadja, nem a kezdőponthoz jutunk vissza, hanem egy harmadik állapotba. Ez nem más, mint a lélegző szervezet működése, amely Novarina dramaturgiájának központi képe:

> „A lélegző rendszer, a felfedett dráma csodálatosan megmutatkozik Hegelnél – és abban a vallásban, ti. a kereszténységben, amelyet olyan jól utánoz, s amely egyben a vallás fonákja is, hiszen magában foglalja Isten halálát; mert Krisztus a Messiás paródiája is egyben: a leköpdösött Isten, a megbuktatott Próféta, mert végül a Szentháromság megfoghatatlan dogmája is egy fordított és forgó alakzattal és lélegző kerekével lerombolja mindazt, ami a monoteista kijelentésben ijesztő lehet (…) Minden elbeszélt dráma, minden igaz teória önnön tagadását hordozva jut bennünk előre. És a tagadás tagadásával. Át kell jutni rajta. Állatok vagyunk, akik arra hivattunk, hogy általmenjünk a nyelven."[285]

Érdemes felfigyelni arra, hogy a *Ji-King* az emberi idő ciklikus ritmusát, amelyben élünk, vagyis a Lo-Shut megkülönbözteti az örökkévalóság anyaméhétől, a valóság alapritmusától, vagyis a Ho-toutól, amely egyfajta keresztet (kereszt formát) alkot:

---

[283] A vallás az, ahogy Mezei Balázs professzor úr mondaná, ami feltárul a vallomásban, az egyes személy vallomásában, de a vallás mégiscsak az is, ami bennünket a személyesen túl összeköt (*religare*).

[284] L. *Az ismeretlen tett* elejéről a Botcsinálta Élő alakját: „Ne feledd el széttépni a teret: akár a szellem fehér lapját. A színház üres, Ádám belép: távozik." (Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007, 11.)

[285] Valère Novarina: A nyelv emlékezik, ford. Sepsi Enikő, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 31–39.

7
2
8 3 5 4 9
1
6




11. kép: Körkörös szimfónia. *Képzeletbeli operett,* Párizs, Théâtre de l'Odéon (képek a *L'Amour est voyant* c. filmből, Duna Televízió/Debrecen, Csokonai Színház, 2011)

## AZ EGYMÁSRA RÉTEGZŐDŐ TÉR ÉS IDŐ

Novarina életműve, amelyben a dráma magában a szövegben valósul meg, nem pedig az emberek közötti viszonyokban, Genet-nek és Jarrynak a beszédre épülő színházát folytatja, ám ez a beszéd, amely a színház valódi, vagyis liturgikus terében hangzik el, áthatol a halálon. Novarina ennek legegyszerűbb leírását *Hamvazás* című írásában adja. A halál színpadi tematizálása nem ismeretlen a modern és kortárs színházi szövegekben, megtaláljuk Koltès és Lagarce műveiben is. Ám Valère Novarina munkásságában ez a fajta dráma magában a nyelvben megy végbe, amikor az visszaemlékezik a saját eredetére, etimológiájára, múltjára, mintha csak önjáró volna, miközben a színész átadja magát a nyelvben zajló drámának, megváltástörténetnek. A színész, amikor lélegzetét kölcsönadja ennek a kusza beszédnek, belép a semmi és



12. kép: Piero della Francesca, *Mária a gyermek Jézussal, angyalokkal, szentekkel és Federico da Montefeltróval*

a szellem ürességébe – a színház görög megfelelője üreget is jelent –, lehelete pedig összefonódik a térrel, és a tér maga válik a felforgató idődimenziónak hála lélegző szervezetté, amelyben végbemegy a megváltás színpadi megfelelője. Valère Novarina ezt a rendezetlen teret – ezt a „rossz érzés"-t a térben – látja Piero della Francesca *Mária a gyermek Jézussal, angyalokkal, szentekkel és Federico da Montefeltróval* című

képén, illetve egy 17. századi kvietista misztikus szerző, Madame Guyon (Jeanne-Marie Guyon du Chesnoy) költeményében, s egyfajta térpoétika körvonalait rajzolja meg az esszében:[286]

> „Piero della Francesca *Mária a gyermek Jézussal, angyalokkal, szentekkel és Federico da Montefeltróval* c. festménye zavar, rossz érzés a térben. Milánóban, a Brera u. 28. első emeletének XXIV. termében az aránytalanság tériszonyába merül el a néző. Minden zavarba ejt; semmi nem vezet egy ismert hely felismerésének irányába.
>
> (...) Ekkor jelenik meg a tojás valódi, függőón mivoltában. Piero della Francesca itt tehát külön is és szimultán is felmutatja a horizontálist és a vertikálist. Mentális és fizikai kereszteződésük bennünk egy a teret elzáró láthatatlan keresztet alkot (mely áthúzza a teret). A néző testében kijelölt két antagonista erő idehozza ellentmondását. A festő olyan keresztet rajzol, amely nem létezik; most az egész tér a kereszt egyensúlyán nyugszik. A tér ekkor megszabadul.
>
> Ekkor feltűnik, hogy az itt megfestett jelenet nem Jézus *születés*e, hanem a *keresztről levétel*. Vagy inkább a keresztről levételt ráfestette a születésre. Egyúttal érthetővé válik a gyermek testének furcsa jelenléte is: ez egy lehulló, leereszkedő, kiontott test – és ez a Mária egy *pietà*, aki egy halottat tart a térdén. Észrevehető, hogy van még rajta egy kis vér, némi korallvörös vonás a nyakán.
>
> *A gyerekként megfeszített Jézus* teste hullik itt le. Ennek a festménynek a legjobb kommentátora nem Longhi, Bertelli, Winterberg, Janitschek, Wickhoff vagy Berenson, hanem Madame Guyon, aki anélkül hogy látta volna, így improvizált:
>
> A bitófán kiterítve
> Térdeiden fekszem
> Semmi mást nem remélve
> Csak benned megpihennem

[286] Jeanne-Marie Guyon: *Poésies et cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie intérieure 1–2.*, Köln, 1716.

Nincs oly fájdalom
melyet el ne viselnék,
elhagyva világom
Benned új életre kelnék

A mély földbe vetve
Vagy az óceánba
Bárhol a világban benne
Lelkem csak feléd indulna

*Lágy bölcsőhöz szegezve*
*Nem esem kétségbe*
*Keresztedben növekedve*
*Magamon kívül kerülve*

*A láthatatlanban megfeszített*
*Érzékeny gyermek nyakában*
*A vér csak ékszer lehet*
*Lógva javában*

Korallvörös mélysége
Új életre kelti
Visszatérek házamba
Imákat lehelni

A természeten túljutva
A kereszt árbocozatával
Indulok a horizonton
Átkelek a horizonton
Egyedüli útravalóm
Az istenember vére

Kétségektől szabadon
Az eltérések földjén

Már én sem kutatom
A különbséget köztetek és köztem

Ha semmiség aggaszt, minden kitart,
Csak kebleden nyugodva
Tiszta kereszteden újjászületni akar
Ki Nevedet örök dalba foglalja

Nem akarok más étket
Csak e végtelen refrént
Mit e gyermek énekelt
Nekem elég kenyér.

*A megfeszített gyermeket*
*Ringató térden*
*Átszúrt oldalad*
*Jelzi születésem*

Az eltérések országában
Hajózok én feléd
Sem életem, sem halálom
Nem nyilall belém

Halálom mint ékszer
Függ nyakamon egyszer."[287]

Madame Guyon[288] mintha „hidat emelne bibliai spiritualizmusunk és a keleti légzéstechnikák közé",[289] írásművészetében azon dolgozik, hogy visszatérjen test tudásához, ahhoz az értelemhez, amely a lélegzet által

[287] Valère Novarina: Törékeny hajlék, ford. Sepsi Enikő, Kovács Veronika, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 11–15.
[288] Madame Guyon munkáit Arthur Rimbaud és Jean-Jacques Rousseau is olvasta.
[289] Novarina: *L'organe du langage, c'est la main*, 229.

érint meg dolgokat. Lehetővé teszi, hogy visszataláljunk mindahhoz, ami a kereszténységben a lélegzettel és a testtel kapcsolatos:

> „Egyetlen nagy lélegzet öleli át itt előttünk az idő teljességét. Ez a gyermek – a láthatatlan isten látható ikonja – létrehozta a világot, ő minden teremtett dolog költője, poétája (…) Az, aki előttünk születik és leheli ki lelkét, egy nagy *lélek*ző alakzatban köti össze az idő teljességében a kezdetet és a véget. Átöleli. Egyedül ő érti az idő teljességét, az, aki felkel és lélegzik."[290]

## ÖSSZEGZÉS: A KRONOTOPOSZ

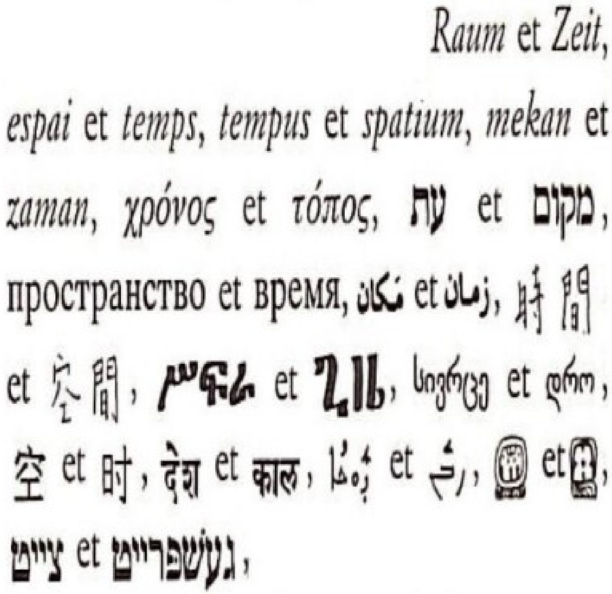
A színház kifejezetten az a hely, ahol a két dimenzió – a tér és az idő – találkoznak, szemben a papír mentális színházával, ahol a térbelivé válásnak nincs eseményszerű, időbeli dimenziója. Patrice Pavis az *Előadáselemzés* című könyvében Bahtyin kronotoposz-fogalmát a színházra alkalmazza. Adott tér és adott idő összekapcsolásából jön létre az, amit Bahtyin regények esetében *kronotoposz*nak nevezett, vagyis olyan egységnek, amelyben a térbeli és az időbeli jelölők egy érthető egészet alkotnak. „Ha ezt színházra alkalmazzuk – magyarázza Pavis –, akkor a cselekmény és a színészi test egy tér és egy időbeliség amalgámjaként értelmezhető: ahogy Merleau-Ponty mondja, a test nemcsak a tér*ben*, de ebből a tér*ből* – és hozzátennénk, hogy ebből az időből – épül fel. Ez a tér-idő egyszerre konkrét (a reprezentáció színházi tere és ideje) és elvont (fiktív hely és képzelt idősík). A fenti páros létrehozta cselekmény hol fizikai, hol képzeletbeli. A tér-idő-cselekmény tehát akár egy *hic et nunc* konkrét világként és egy képzeletbeli »másik szinten« lehetséges világként észlelhető."[291] A fent már idézett *Törékeny hajlék*

[290] Novarina: Törékeny hajlék, 20.

[291] Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 133–134 (kiemelések az eredetiben).

című esszéjében Novarina is a maga művészi módján sokat beszél erről a jelenségről, és több nyelven is felidézi a tér-idő páros megnevezéseit:

> „A teret az idő anyagaként kezelni; az idővel a tér anyagaként bánni, ezt teszi a színház, ahol az emberi sziluettek úgy járják át előttünk a teret, mint az idő látványos anyaga. *Raum* és *Zeit*, *espai* és *temps*, *tempus* és *spatium*, *mekan* és *zaman*, *χρόνος* és *τόπος* (…), tér és idő, elképzelhetetlenek egymástól elválasztva: csupán a kezdő fizikusok írnak *tér-időt*; minden színész jól tudja a színpadon, a test kibogozhatatlan kereszteződésében, hogy ez a dolog egy többszörösítő, lefektetett kereszttel írandó, amely középen összekapcsolja őket: *tér* × *idő*.[292] (A tér szorozva az idővel.)"




13. kép: Tér és idő különböző nyelveken. Egy oldal Valère Novarina *Devant la parole* c. könyvéből

[292] Novarina: Törékeny hajlék, 26–27.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Novarina térpoétikája szerint a tér választja a szöveget, a szöveg pedig egy adott pillanatban rendezetlensége révén beindítja a komikum körkörös mozgását, amely felborítja és megújítja a teret a ciklikus időbeli dimenzió, valamint a színész révén, aki akár egy üres edény, átadja magát a nyelv cselekvésének. A színész azért érkezik a színházba, hogy felébressze a szövegben alvó, élő nyelvet.[293] Mindez egyben egy elszenderedés-jelenet is. Valère Novarina dramaturgiája a kínai gondolkodás – vagyis a taoizmus – és a kereszténység egységét valósítja meg azáltal, hogy a taoizmus ürességfogalmát a krisztológia kenózis-fogalmával ötvözi.

[293] L. Novarina: *L'organe du langage, c'est la main*, 217.

# RITUÁLÉK VALÈRE NOVARINA MŰVEIBEN

## RÍTUS ÉS SZÍNHÁZ

A kiüresítés és a rituálé különféle kapcsolatainak körüljárásához a klasszikusokon (Gluckman, Van Gennep, Turner) kívül Saskia Fischer[294] bielefeldi kutató doktori dolgozatának néhány szempontját hívom segítségül Novarina színházának értelmezéséhez. A rituálé eszerint olyan kulturális cselekmény, mely ismétlődik, és a kollektivitással kapcsolatos. Van egy külső kontextus, amelyre vonatkozik, egyszerre esztétikai és szimbolikus történés. Elkülönül a mindennapitól, lehet vallási és profán (akár mindkettőben lehetnek szakralizációs stratégiák). Érzékszerveinkkel megtapasztalható és performatív, vagyis a cselekmény közben jönnek létre szimbolikus jelentésrétegek, dimenziók. Ebből a szempontból Austin beszédaktus-elméletével is megközelíthető. Saskia Fischer dolgozata egy egyszerű (szövegcentrikus), de hasznos fogalmat vezet be, a poétikus ritualitást,[295] s azt mondja, hogy a rituálénak nem kell a művészettől elhatárolódnia, bizonyos műfajok ugyanis rituális kontextusúak: oratórium, tragédia, rekviem, misztériumjáték. A forma, a szerveződés módja miatt lesz az esztétikai és drámai színház poétikus *(poiesis)*, ami kitágítja a költészet lehetőségeit. Én azonban inkább megfordítanám: a költészet tágítja ki a színház lehetőségeit. Artaud térbeli költészetnek nevezi azt a színházat, amely a nyelvet metaforikusan

[294] Saskia Fischer: *Reflektierte Ritualität. Die Wiederaneignung ritueller Formen in der Dramatik nach 1945*, Bielefeld, 2016 (kézirat).
[295] Uo., 81.

használja: a hétköznapi jelentést egy másikkal cseréli fel.[296] Richard Schechnerrel továbbszőve a gondolatot azt is mondhatjuk, hogy a színházban a „valós események" metaforákként tárulnak fel, és alapvetően kötődnek a rítusokhoz.[297] A művészet poétikus ritualitása ezen túlmenően önreflexív is, vagyis saját magára kérdez rá. Ehhez az önmagára záruló tárgyhoz a néző anamorfikusan közelít, ha rituáléró van szó. Vagyis csak bevonódással válnak bizonyos jelentések láthatóvá.

Max Gluckman *Les Rites de passage (Átmeneti rítusok)* című esszéjében rávilágít a fogalom körül kibontakozó terminológiai zűrzavarra,[298] melynek feloldását egy olyan rítusfogalom megalkotásában látja, amelyben annak mintázatai egy érzékelhetőn túli jelenségre vonatkoznak.[299] Van Gennep jól ismert sémája az átmeneti rítusok felépítését írja le, ennek értelmében az átmeneti rítusok alapvető célja valamilyen állapotváltozás elősegítése és biztosítása, melynek folyamata három szakaszra bontható: a korábbi világtól való elválasztó rítusokat preliminálisnak, a határhelyzeti rítusokat liminálisnak, az új világba való befogadó rítusokat pedig posztliminális rítusnak nevezi.[300] Ez a séma jól leírja Novarinának az egymást követő három állapotot bejáró cirkuláris dramaturgiáját, amely egy kezdeti állapot felborulására, majd annak új formában történő felbukkanására, transzformációjára épül.

Van Gennep sémájának továbbfejlesztését adja Victor Turner, feltárva az egyes szakaszokon belüli sajátságokat, illetve azok legfőbb jellemzőit. Egy új fogalom, a *communitas* jelöli ki a magasabb én-állapot, egy Én-Te viszony magasabb szintű megvalósulását, melynek során a liminalitás állapotához kapcsolódóan az emberek korábbi énüktől

[296] Artaud: Théâtre oriental et théâtre occidental, 112.; Artaud: Keleti és nyugati színház, in uő: *A könyörtelen színház*, 131.

[297] Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, Múzsák, 1984, 105.

[298] Max Gluckman: *Les Rites de Passage*, in Max Gluckman (ed.): *Essays on The Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, 1962, 20–22.

[299] Uo., 22.

[300] Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 2007, 49, 55.

lemeztelenedve, teljesebb emberként találkozhatnak egymással.[301] Victor Turner klasszikussá vált *From Ritual to Theatre (A rítustól a színházig)* című művében a liminális helyzetet a művészetre (és vallásra) vonatkoztatva a liminoid jelzőre cseréli: „Úgy különböztetem meg a »liminális«-t a »liminoid«-tól, hogy az előbbit a rítusban való kötelező, törzsi részvételre vonatkoztatom, míg az utóbbit szándékosan, egyénileg létrehozott vallási formákra, melyek gyakran szubverzív módon viszonyulnak a meglévő struktúrákhoz."[302] Az egyén *communitas*ként értelmezett szociális dimenzióját Turner alapvetően egy liminoid, voluntarista létmódnak tekinti.[303]

A Turner által is említett Richard Schechner elméletíró, rendező, drámaíró a Winnicott-tól kölcsönzött gyermekfejlődési szakaszokat (én, nem-én, nem-nem-én) a színész munkájára alkalmazza (Turner ezt a határátlépést idézi fel a könyvben). A színésznek a szerep, az eljátszandó karakter jelenti a nem-ént, s miután valamit a karakterből magába integrál, benne a nem-én nem-nem-énné alakul. A rendezőnek ebben az „alkimista", illetve „misztikus" jelzőkkel ellátott folyamatban csak katalizátor szerepet tulajdonít Turner, s ezt a harmadik énállapotot gazdagabbnak és mélyebbnek nevezi. Ráadásul Richard Schechner gyakorlatában – amikor a forgatókönyvet nyitva hagyja, módosíthatóvá teszi – a szöveg is átmegy ezeken az állapotokon. Grotowski egyik interjúját idézve Turner megállapítja, hogy a laboratóriumi jellegű színház(ak) színészképe az aktív emberé, aki nem mássá válik, hanem önmagává, hogy mással is kapcsolatba tudjon lépni.[304] Aktív kultúrának pedig azt nevezi Grotowski, amikor egy művészeti csapat vagy szemé-

---

[301] Victor Turner: Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul Bohannan – Mark Glazer (szerk.): *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Budapest, Panen, 2006, 672–709.

[302] "I had distinguished »liminal« from »liminoid« by associating the first with obligatory, tribal participation in ritual and the second as characterizing religious forms voluntarily produced, usually with recognition of individual authorship, and often subversive in intention towards the prevailing structures." Victor Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Serousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982, 118.

[303] Uo.

[304] Uo., 117.

lyek nem játszanak, nem színházat csinálnak, hanem a létezést élik meg („acting is being, not performance"[305]), s ezekből több is van, volt világszerte. Ezeknek a megéléseknek fontos terepe a próbafolyamat, az 1982-ben írott könyv a kísérleti színházak közül Grotowki és Schechner példáját emeli ki, amelyben a hangtréningeknek, pszichodrámának, táncnak, bizonyos jógaelemeknek nagy szerepük van, és a *communitas* megteremtésére irányulnak.[306]

Schechner *A performansz* című művében kiemeli azokat az előadásokat, melyek nemcsak egyik állapotból vezetnek át a másikba, hanem egyik énazonosságból a másikba („transformance").[307] A rítust, a valós eseményeket az eredményesség, a színházat viszont alapvetően a szórakoztatás jellemzi, s amikor e kettő egybefonódása megtörténik és szorossá válik, akkor a színház virágzásnak indul és sokáig áll fenn.[308] A színházcsinálás mikéntjére fordított figyelem már kísérlet az előadás ritualizálására, „arra, hogy magában a színházban találjunk rá az érvényes cselekvési formákra". „Egy olyan korban, amikor az autenticitás egyre kevésbé lelhető fel az életben – fejti ki Schechner –, az előadóra hárul, hogy mondjon le hagyományos maszkjairól, és legyen önmaga – vagy legalábbis *mutassa meg, hogy miként ölti magára s veszi le a maszkot*. Korának tükrözése helyett azt várják tőle, hogy javítsa meg azt. *A gyógyítás és az egyház modellként szolgál a színház számára*."[309] A 12. századi mise példáján mutatja be, hogy a liturgia „avantgárd" technikát alkalmazott: „allegorikus volt, bevonta a közönséget, az időt teleologikusan kezelte, az előadás hatáskörét a templomon túl a hazafelé vezető útra is kiterjesztette".[310] Novarina antropoglifákat élőben faggató, le- és felépítő színháza a rítus eredményességi vonatkozására is apellál, sőt, a fenti értelemben vett liturgikus célja is van. Ráadásul

305 Uo.
306 "All these disciplines and ordeals are aimed at generating communitas or something like it in the group." Uo., 119.
307 Richard Schechner: *A performance*, 101.
308 Uo., 107, 108, 109.
309 Kiemelés tőlem. Uo., 108.
310 Uo., 111.

nemcsak a színházcsinálás módjára reflektál, hanem az ember mint beszélő állat létezésére is.

Schechner a ritualitás eredményesség-orientáltságát és a színház szórakoztatását ötvöző kísérleti színházában elevenen építkezett antropológiai értelemben vett rítusokból. A *Dionüszosz 69-ben* című előadás szülési rítusát a nyugat-iráni Asmatból vette, a Living Theatre *Misztériumok és Paradicsom, most* című előadása a jógából és az indiai színház elemeiből is építkezik, a Robert Wilsonnal több előadáson is együtt dolgozó Philipp Glass zenéje pedig a gamelonból és az indiai ragából merít stb. Világos és egyértelmű az ázsiai hatás Grotowski kísérleti színházának szegény színházi szakaszában,[311] de Barbáéban is, sőt, előfordult az is, hogy Barba útja során szerzett tapasztalatát osztotta meg Grotowskival, aki hasznosította a hozott anyagot: ilyen lehetett a kathákali dél-indiai táncszínház elemeinek beépítése a tréningekbe.[312]

Az is előfordul a mai napig, hogy ezek a rítusok európai turnéra indulnak, ami nyilvánvalóan színházi befogadási szituációt eredményez (pl. kerengő dervisek). Schechner arra a konklúzióra jut, hogy minden rítus, sőt bármilyen hétköznapi esemény kiemelhető eredeti közegéből és előadható mint színház, s ezt azzal magyarázza, hogy nem az alapvető struktúrájuk, hanem csupán a kontextusuk különbözteti meg egymástól a rítust és a színházat.[313] Tulajdonképpen az is lehetséges – s ezzel mélységesen egyetérthetünk –, hogy a rítus jön létre a színházból.

Ez a modell Novarina színházában leginkább a zárásokban érhető tetten. *A képzeletbeli operett* előadása például „A szeretet látó” felirattal zárul, ennek kifeszítését megelőzi a színészi ima, melyben a szereplő bocsánatot kér azokért a színészekért, „akik nem cselekedtek”. Ugyanez az ima elhangzik *Az ismeretlen tett (L'Acte inconnu)* végén is:

[311] 1960-tól 1968-ig: ebben a szakaszban születik az *Állhatatos herceg*, az *Akropolisz*, de az *Apocalypsis cum figuris* is. L. uo., 117.
[312] Lásd Schechner felfedezését: uo., 118.
[313] Uo., 122.

„Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi."[314] Efféle kísérletet felfedezhetünk hazai példákon is. Vidnyánszky Attila egyes rendezéseiben, például a *Csíksomlyói passió*ban[315] a 18. századi ferences iskoladráma hagyományain[316] és Szőcs Géza *Passió* című írásán kívül erőteljesen építkezik a már alig-alig pislákoló népi vallásosság rituális énekeire, meséire, verseire, metafora- és szimbólumrendszerére (Berecz András előadásában), abban a hiszemben, hogy a színházon keresztül újra hathat az elfeledett hagyomány. Ha további példákat keresünk, a Visky András szövegéből, Tompa Gábor rendezésében színre vitt *Visszaszületés*t említhetjük, amely a holokauszt-témát dolgozza fel rituális megoldásokkal. Schechner egyébként Grotowski és a Living Theatre munkáit is a színháztól a rítus felé haladó mozgásnak tekinti, csakhogy „ezek a rítusok nem állandósultak, mert nem kötődtek színházon kívüli, valóságos társadalmi struktúrákhoz".[317]

Ezeknek az alapvetően poétikus (Saskia Fischer), illetve antropológiai és színházantropológiai megközelítéseknek (Van Gennep, Gluckman, s különösen Turner) színházra történő adaptálása (Schechner) hasznos támpontokat ad a színházban, különösen a Novarina színházában fellelhető, általam kenotikusnak nevezett ritualitásra. A poétikus ritualitás ugyanis a dráma szerveződési módjának megértéséhez, az antropológiai eredetű ritualitás-fogalmak pedig a színpadon zajló, de egzisztenciális mintázatú „antropoglif" folyamatok dinamikájának megértéséhez nyújtanak értelmezési keretet.

---

[314] Novarina: *L'Acte inconnu*, 181.

[315] Nemzeti Színház, Budapest, 2017. Rendezte: Vidnyánszky Attila, koreográfus: Zsuráfszky Zoltán, dramaturg: Szász Zsolt.

[316] A 18. században Csíksomlyón még élő hagyomány volt, hogy évről évre újabb és újabb iskoladrámákat mutattak be: 1721-től 1787-ig összesen negyvenkét passiójátékot vittek színre. Ezeket a helyi ferences gimnázium nagytermében adták elő. II József tiltó rendeleteinek a hatására azonban ez a felekezeti színjátszói gyakorlat fokozatosan megszűnt – olvasható a darab ismertetőjében.

[317] Uo., 122.

## AZ ÖNMEGÜRESÍTÉS, AZ EVÉS ÉS A VACSORA RITUÁLÉJA NOVARINA MŰVEIBEN

Valère Novarina műveiben visszatérő jelenet a közös étkezés, a vacsora, illetve visszatérő, központi metafora a szavak elfogyasztása. Biblikus téma ez, az utolsó vacsora okán is, emellett anyagi szinten éppen dinamikus ellenpólusát képezi az önmegüresítésnek. A Valère Novarina és Pilinszky János, avagy az én nélküli költészet színháza című fejezetben kitértünk az Isten és üresség anagramma *(Dieu – Vide)* fontosságára Novarina életművében, mely elemzést csak megerősítenek az *Un Coup de dés* (*Kockadobás*) térbeli elrendezéséről és az üres helyek rá gyakorolt hatásáról írott sorai: „18 éves koromban különös megvilágosodás ért, amikor egy terjedelmes értekezést olvastam Mallarmé *Kockadobás*áról: hirtelen a Saint-Geneviève Könyvtárban a test és a szó drámájának mélyén találtam magam. Az ellentétek kereszteződésében: a könyvlap lapos két dimenziója és a színház testi oldalának, kiterjedésének kereszteződésében."[318] A jelenlétet hívó üresség nemcsak Novarina istenfogalmának, hanem az egész életműnek alapvető paradoxona. Miként Isten, a színész is megüresíti magát, visszavonul, nem a színész cselekszik, hanem a szó cselekszik általa. Marco Baschera svájci irodalom- és színháztörténész a Novarina-színészben és a papban a rituálé ugyanazon szereplőjét látja: a pap is eltűnik a szertartás végzése, az úrvacsora osztása (áldozás) közben. Baschera értelmezése szerint miközben a pap eltűnik azért, hogy a kenyér (ostya) vételekor a hívő Krisztussal egyesülhessen, Krisztus szavait mondja, ezáltal Krisztus tulajdonképpen megkétszereződik: egyszerre lesz test a kenyérben és szó a pap szájában.[319] Leigh Allen kiváló elemzése szerint ugyanakkor a novarinai színész maga a személytelen beszéd és az, aki eszik.[320] A színész is megkétsze-

[318] Évelyne Grossman: Artovarina. Un théâtre résurrectionnel, in Olivier Dubouclez, (szerk.): *Valère Novarina: Une poétique théologique?*, *Littérature*, décembre 2014, n° 176, 91.

[319] Marco Baschera: La transsubstantiation et le théâtre, in Enikő Sepsi (szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, 60.

[320] Leigh Allen: Le rituel de la (s)céne dans quelques pièces de Valère Novarina, *Littérature*, décembre 2014, n° 176, 63.

reződik: hol testi, hol távollévő (hiány, lyuk stb.). A színész tehát krisztusutánzó, ezért „jár a vízen" a *Pendant la matière*-ben (*Az anyag közben*), miközben egyensúlyi helyzetét keresi, vagy válik a passió, a szenvedéstörténet részévé a beszéd, a szó megtestesüléseként. Az *Espace furieux*-ben (Dühödt tér) azt mondja: Isten színháza vagyok: az isteni beszéd drámájának a helye, melyet hallunk."[321]

Isten a szavak által kerül az emberbe, a színészbe átmenetileg, s ez az öröm fejeződik ki a bőbeszédűségben, a névismétlésekben, a szógyártásokban. A *Nevek erdejében* szülőföldje ragadványneveit sorolta fel, ezt külön is publikálta a *La loterie Pierrot* (Pierrot lottója) című művében, több előadásból (*Képzeletbeli operett*, *Az ismeretlen tett*, *A vörös eredet* stb.) vett fotóval együtt. Ezek a felsorolások, litániák a francia középkori vásári komédia elemeit is magukban hordják, amelyek Christiane Paccoud komikus zenéiben is jelen vannak, és a legkevésbé profán pillanatokban képeznek kontrasztot. Ez a rituálé sokat merít a megszakított középkori hagyományból,[322] de a cirkusz akrobatikájából, lélegzetelállító bátorságából is.

*Az ismeretlen tett* beszélő helységnevei egy párbeszédbeli hozzászólás teljes tartalmát kimerítik. Két kántor (dalnok) beszélget:

> „*LE CHANTRE 1 :* L'ordre grammatical règne à Angoulême, à Helsinki, à Kinshasa ; l'ordre médiatique règne à Pont-à-Mousson, Bernay-en-Brie, Pont-à-Mousson, Samson-le-Fresnay ; l'ordre alphabétique règne à Barcelone, Brasilia, Babylone, Pont-à-Mousson, Brive, Brême, Bordeaux, Berne et Besançon.
>
> *LE CHANTRE 2:* En fin finale, enfin, vinrent les anthropodules, qui rédigèrent pour la première fois la Loi des Anthropopandules. Loi des Anthropodules aux Anthropopandules: »Les Anthropodules chérissent alternativement le A et le B.«

[321] idézi Leigh Allen: uo., 63.

[322] Désoubli, rencontre avec Valère Novarina, in Nathalie Koble (szerk.), *Moyen-Age contemporain: Perspectives Critiques*, études réunies par Nathalie Koble et Mireille Séguy, n° spécial de la revue *Littérature*, 148, décembre 2008.

*Első Kántor*: A nyelvtani rend uralkodik Angoulême-ben, Helsinkiben, Kinshasában, a mediatikus rend Pont-à-Moussonban, Bernay-en-Brie-ben, Pont-à-Moussonban, Samson-le-Fresnay-ben. Az ábécérend uralkodik Barcelonában, Brazíliában, Babilonban, Pont-à-Moussonban, Brive-ben, Brémában, Bordeaux-ban, Berne-ben és Besançonban.

*Második Kántor*: Végezetül végül jöttek az antropodulok, akik először fogalmazták meg az Antropopandulok törvényét. Az Antropodulok törvénye az Antropopandulok számára: »Az Antropodulok felváltva dédelgetik A-t és B-t«."[323]

Ezek a rituálék a sokaság örömét szolgálják, az öröm sokszorozódásának a kifejezői a Novarina-darabokban is. Novarina ezt a multiplicitást fedezi fel a Bibliában is, az Ó- és Újszövetség egymásra felelő történeteiben, megfeleltethetőségében, variációiban.[324] A *Képzeletbeli operett* regényírója egy ilyen, 246 egymás mellé tett, egymással kapcsolatban nem álló mondat elmondása után tisztul meg jelképesen,[325] s önti le a Pánagónia Nő a Végnélküli regényírót vízzel, megkereszteli, miközben ezt mondja: „Jöjjön tisztuljon meg e szóáradattól."[326]

A *Dühödt tér* komikus vacsorajelenetében a fekete tányér Júdásé, a többi fehér. Az utolsó vacsora szimbóluma azt jelenti, hogy az evés által Isten benne lakozik a testünkben. *A törékeny hajlék* című esszében a színpad szót (*szkéné*) a héber „isteni jelenlét" szóhoz közelíti:

---

[323] Novarina: *L'Acte inconnu*, 36–37. Fordításomban.

[324] „C'est un livre qui se dédouble, qui rime, qui miroite et reflète toutes les images, multiplie ses échos jusqu'au profond des corps. On touche à la joie du pluriel; on comprend que le pluriel n'est pas incohérence, mais joie." (Valère Novarina – Olivier Dubouclez: *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2011, 131.)

[325] „« Voyez » dit Jean ; « Soyez attentifs » ajouta Jacques ; « S'arrêtera-t-elle ? » demanda Pierre ; « Oui » répondit Marie ; « L'arrêterons-nous ? » reprit Josette ; « Certainement pas » répliqua Anne..." (Magyarul a Végnélküli regényíró teljes monológja: Valère Novarina: *Képzeletbeli operett*, ford. Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2009, 105–110.)

[326] Novarina: *Képzeletbeli operett*, 110.

„Most vizsgáljuk meg közelebbről az έσκήνωσεν (*eskénósen*) szót: eljött, hogy közöttünk lakozzék. Az *eskénósen* a Σκηνή (*skéné*)-ből származik, és a σ, κ, ν (sigma, kappa, nü) betűkben, a *skéné* három betűjében a rabbik hamar felismerték a שכינה (*sekina*) *sin* ש, *kaf* כ és *nun* נ betűit, ami a Kabbalában az ISTENI JELENLÉT. Egy nyelv árnyéka a másik mögött mindig belülről világít: egy ige egy másik mögött cselekszik, egy rejtett elbeszélés alatta, a héber a görög alatt, a görög a latin alatt, a latin a francia alatt; a Septuaginta, a Vulgata, a masszórák kiegészítik egymást, és válaszolnak egymásnak – ez a mélységesen beleszőtt ellenpont adja a Biblia hangzásának mélységét, egész perspektíváját, időspektrumát, és emiatt ágazik nagyon hamar több irányba, mint a fúgaszerű zene vagy a hegyvidéki táj, ahol a tér elmélyül, elillan, megújhodik a gyalogló és az odahallgató lépései alatt. (…)

Σκηνή, *skéné* a színpad is, a színház illékony építménye, könnyed lakóhelye. A színpad törékeny hajlék, alkalmi szerkezet, kunyhó – és ha volna színházünnep az évben – mondta Louis de Funès –, akkor a *Sukkot*ot, a sátrak ünnepét kéne választani. Louis de Funès azt mondta: »A színész lakhelye mindig egy levegős sátor, egy lélegző ház, amelyet magával hord. A hús-vér test, ami könnyű lakóhelyünk, kicsinyke házunk, és testünk semmi más, csak a szegény föld. Se talapzat, se deszka, se az embernek, se a színésznek, se a gyereknek, se soha senkinek.«"[327]

Az életműben, és ebben a kötetben is, szüntelen referencia a francia színész alakja, ám a neki tulajdonított mondatok, párbeszédek minden esetben képzeletbeliek. Az idézetből is látjuk, hogy a színház a vacsora, az utolsó vacsora helye is, törékeny hajléka. Szinte minden darabban és előadásban van egy vacsorajelenet.

A másik, alapdramaturgiát meghatározó rituálé, az állítás–tagadás–újat mondás hármas egysége, melyet az előző fejezetekben más szempontból elemeztünk már, de ebben a fejezetben azért kell ismétel-

[327] Valère Novarina: Törékeny hajlék (fordításomban), in uő: *A cselekvő szó színháza*, 18–19.

ten megemlítenünk, mert a színház mint (úr)vacsora testies és fizikai metaforáját ennek a tagadásával egészíti ki Novarina ugyanebben az esszében:

> „A kenotikus színház a színpad nemlétezését ismétli a színpadon; ez a színház *első* képlete, kihirdetett kémiájának legegyszerűbbje, a tagadó alapkő; a színész belép és így szól: »Íme, ez itt nincs.« Anatopikus, ukronikus, analogál, antistrofikus, anamorf, diafonikus, perspektrális, anaforaszerű és diafán, antiandrikus, transztanatális, antiantróp és főként antiantropopoduláris, afonikus és szuperakusztikus és anakozmikus és szuperszexuált, a színház ellenpontok által halad előre, ellenárnyékolja az ellenszemélyeket, és logoéderekben feltörő szavakkal kettőzi meg őket; a kifordított és visszafordíthatatlan világot tárja elénk: íme, most feláldozza magát a tér. Íme, a tér átadja a perszónabelsejű embert. Ilyen a színházi ellenanyag; láthatóan megmutatkozik benne a sehol: és mindeközben ott az ember – és az univerzum. A színház egy kifejezetten fizikai hely, ahol a test eljővén így szól: *semmi sem lehetetlenebb számomra a testnél.* A színész eljön, hogy újraalkossa az emberi test teljes geometriáját."[328]

Novarina logaéder-koncepciója és a metafora a szó inkarnációjának ellentmondásosságát fejezi ki:

> „Logaéderek! Logaéderek!
> A szavak cselekvése retúr közlekedik. A mondat úgy mozdul előre, mint az idő, és mint annak ellentéte: visszájára fordítja képességeit, retroaktív zenévé lesz, amely zeng és az emlékezetben cselekszik. Minden szó *retroaktívan* hat a többi szóra: minden szóra egy könyv kezdete óta, de minden már kiejtett szóra is, amióta csak szavakat kiejtenek… Az idő kifordításának ez a jelensége sehol sem figyelhető meg nyilvánvalóbban, mint a nyelvben.

[328] Uo., 22–23.

> Színészek, mindenfajták, cselekedjetek a logaéderek által! Cselekedjétek a logaédereket! Cselekedjetek a teátrolitek által!"[329]

A negatív teológia úgy beszél Istenről, hogy megfogalmazza, mi nem Isten, vagyis a tagadás segítségével. Novarina színházának ellenszemélyei, visszafordíthatóan működő ideje, cselekvései és mondatai (*A képzeletbeli operett*ben egy mondatot visszafelé hallunk) *via negativa* vonatkoznak a színházra, ha nem tagadásban, akkor paradoxonokban ragadhatók meg a színházi gyakorlatra vonatkozó állítások. A logaéderek (olykor logoédereknek fordítottuk, a logoszra utalva) a beszéd térbeli megvalósulásai, melyek felborítják a hagyományos, lineáris színházi időt.

Visky András *Távolságból egység* című írásában[330] – melyben hol Balassa Péterrel, hol Gadamerrel dialogizál[331] – egy a Novarináéhoz hasonló kognitív metaforát bont ki, Novarina műveitől teljesen függetlenül, ti. azt, hogy a színház a „menyegzői lakoma", az ünnep (tény, hogy a kognitív metafora ezen nyelvi megvalósulása nem helyez akkora hangsúlyt az evés materiális dimenziójára). A király fiának menyegzői lakomája a keresztény kultuszból ismert miseáldozat vagy úrvacsora, „az alapító áldozati tettet engedelmesen és odaadó módon elismétlő szertartás", amelyet „a résztvevők közé jövő teofanikus megjelenése tart életben".[332] A *trans-substantiá*nak köszönhetően létrejött „transzforma" áttöri a teret, „valamennyi néző közös tapasztalatává válik".[333] „Az esemény repetitív módon utánozza az alapító tettet, de »az igazi utánzás mindig átalakítást jelent«".[334] Így is érthetjük Novarina felforgató, cirkuláris dramaturgiáját. Az utánzóknak „halálra szántak"-nak kell len-

---

[329] Uo., 24.

[330] Visky András: Távolságból egység. Értekezés a módszerről, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, *Vigilia*, 2007, 5–19.

[331] Hans-Georg Gadamer: A színház mint ünnep c. írásával. Fordította Szántó Judit, *Színház*, 1995/11.

[332] Visky András: Távolságból egység, 7.

[333] Uo., 7.

[334] Uo., 7.

niük, „a nézők látása megváltoztatásáért kell valóságos halált halniuk".[335] Visky András a „színház az egész világ" shakespeare-i mondatát továbbszőve az apostolokat is színészeknek tekinti a megváltás nagy színházi alkotásában, s fordítva: a színészeket „halálra szánt" apostoloknak, a *theórosz* szerepében lévő néző pedig, aki nem csak néz, hanem lát is, jó, ha nem marad kívül a menyegzői lakomán (l. anamorfózis).

[335] Uo., 12.

# MAGYAROSZÁGON BEMUTATOTT MŰVEI

## *ÉRTHETETLEN ANYANYELV*

A nyelvhez való viszony Novarina gyerekkorába nyúlik vissza, a két- és többnyelvűség különös tapasztalatáig, melyet nem csupán svájci születésével, hanem az *Érthetetlen anyanyelv* című önéletrajzi szövegében leírt, a magyar nyelvhez kapcsolódó gyerekkori emlékének segítségével is értelmezhetünk.

„Édesanyám, Manon Trolliet, aki 1914. április 20-án született a Neuchâteli-tó partján, gyerekkorunkban Patrice öcsémmel együtt gyakran vitt oda bennünket Mathilde nagynéni zongorájához, hogy régi, összefűzött kottákból, melyeket megtanultunk lapozni, eljátssza nekünk a *Török induló*t, a *Hősi polonaise*-t, a *Holdfényszonátá*t, és végül – s mi ezt a pillanatot vártuk – saját zongorakíséretével elénekelje Théodore Botrel öt dalát: *Az árbocmester levelé*t, *A nagy mamlasz*t, *A paimpoli lány*t, *A kis Grégoire*-t, *A nagy Lustucru*t.

Amikor apám nem volt ott, az éneklés tovább tartott: a magyar dallal fejeződött be; anyám nem beszélte a nyelvet, de még mindig tudta ezt a dalt, amelyet István, egy magyar diák komponált neki, akit Genfben ismert meg egész fiatal lánykorában. Megkérte a kezét. Anyám még nem volt tizennyolc éves, nagyapám visszautasította; István hazatért- Magyarországra – és sok-sok évvel később anyám megtudta, hogy Auschwitzban halt meg.

Nagy kifejezőerővel, tiszta, de kicsit fátyolos hangon énekelte ezt a szívbemarkoló és hermetikus dalt. Azt mondta, hogy tanára a genfi zeneakadémián, a túl intenzív óráknak köszönhetően tönkretette

a hangszalagjait. Emiatt aztán le is mondott az éneklésről, és színésznő lett.

Nem tudom, miféle hatással volt ez a dal az öcsémre, de engem minden alkalommal mélységes ábrándozásba vitt: egyszerre mindent kifejezett, hogy lehettem volna magyar, zsidó és nem zsidó – mivel István a deportáláskor halt meg, a születésem előtt. Magyarország számomra egy titkos második hazává vált, és az idegen nyelvek között a magyar nyelv érintett meg azonnal és legmélyebben, akárcsak egy érthetetlen anyanyelv.

Anyám magyarul csak a számokat, István dalát és a *Miatyánk*ot ismerte. A dalszöveg egyre bizonytalanabbá vált – mégis nagy önbizalommal énekelte továbbra is, de valamiféle sodródó, elveszőfélben lévő nyelven; az érzelem összekapcsolódott Botrel énekeinek utolsó versszakaival, melyek gyakran viharosan és lágyan értek véget.

A magyar lett az idegen nyelvem – sőt lehet, hogy az igazi nyelvem: amit akkor beszéltem volna, ha István, a „fantomjegyes" fia lettem volna. Egy negatív álmodozás fakadt ebből: anyám érthetetlen magyar nyelve lett a hiányzó nyelvem, annak a nyelvnek az árnyéka, amelyet akkor beszéltem volna, ha nem léteztem volna.

(...)

Vajon ettől kezdve építettem fel valamiféle eredendő és gyermeki teóriát, mely a nyelv erőit a földrajzhoz kötötte – s a nyelvészetet egyszer s mindenkorra a hidrodinamika ágává tette? Vajon innen veszem a bizonyosságot, hogy a nyelvek semmiféle ember által megfogalmazott szabálynak nem engedelmeskednek, hanem örökké kiszámíthatatlan, lélegző barmok, meglepő állatok – akiket csak a színpad ketrecében lehet igazán meglátni, azon melegében megragadni?"[336]

Novarina színházi nyelve a hiányzó nyelv, a kifordított, kiüresített nyelv, mely egyszersmind meg is tisztít (mint a *Képzeletbeli operett* Végnélküli Regényíróját a szóáradat).

---

[336] Valère Novarina: Érthetetlen anyanyelv, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 78–80. Fordításomban.

A szöveg színészvezetésre vonatkozó passzusaiban is megjelenik az üresség, az üresre figyelés, az én megüresedése, a nyelv és a cselekvés viszonya:

> „Láthatóan gondolkodni a térben: szemmel tartva, üresre éhesen gondolkodni, menni a térbe. A drámával gondolkodni, és a nyelv tüzességével. Nem elfelejteni (azt gondolni), hogy az ész győz és habozik. Azt gondolni, hogy az „én" egy halott marionett, aki szeretné, ha újra mozgásba hoznák. Nem a fogalmak előrehaladásával gondolkodni, nem számozott, numerizált terminusfüzérek építményével, akadozva csak igent és nemet mondani – hanem a *nyelv pass(z)ióján keresztülhatolva* gondolkodni. A csontvázon áthatolva gondolkodni. Elgondolni a nyelv passióját. Az ige tüzes drámáját, az égést, az elégést, a szavak tagadását, a gondolat látható drámáját. *Verbum patiens*."[337]

A *Képzeletbeli operett* magyarországi munkálatai közben készített jegyzetek a nyelvhez, a fordításhoz való viszonyra szintén az elmúlás, a fuldoklás metaforáit használják, mondván, hogy a tagadás, a „fordított perspektíva" megszabadítja az elmét. Az ikonok fordított perspektívája ugyanis ebben az esztétikában szemben áll az emberkéz csinálta, reprezentáció uralta szobrokkal: az előbbi megszabadít bennünket, utóbbiak („mozdulatlan bálványok"[338]) előtt viszont erőtlenek vagyunk.

Az *Érthetetlen anyanyelv* budapesti bemutatóján az alapszöveget Pál Lajos zenei betétei egészítették ki, melyek egyrészt a szövegben szereplő dalokat szólaltatták meg, vagy a Novarina képeihez köthető „dunai" zenéket. Ezt egészítették ki a *Képzeletbeli operett*ből átvett dalok, Mészáros Tibor előadásában. A francia szöveg általam készített magyar fordítását kiegészítették Rideg Zsófia dramaturgi-rendezői munkájának köszönhetően más előadás-elemek is: a *Halotti beszéd* mint első magyar nyelvemlék, a szöveg ugyanis említi, hogy a francia nyelv első hangzó emléke talán Dreyfus kapitány hangja volt, Novarina

[337] Uo., 87.
[338] Uo., 86.

első magyarországi útján pedig a Rádió archívumában egy viaszhengeren rátalált Kossuth hangjára, milánói száműzetése idejéből. Ráadásul a szövegnek azon pontján szólal meg a *Halotti beszéd*, ahol a „földrezuhanás és a föld, a humusz, a *humilitas humana*, emberi alázat újbóli megízlelése a szájban" a téma.

Egy helyütt csángó helynevek is elhangzanak az előadás során, azért, mert amikor a Novarina számára fontos archaikus francia hegyvidéki tájnyelv megfelelőjét kereste Rideg Zsófia a *Képzeletbeli operett*ben, a csángókhoz folyamodott. A következőkben megmutatjuk ezt a szavojai nyelvjárásról szóló részletet, úgy, ahogy az *A cselekvő szó színházá*ban megjelent, s utána a színpadi verziót, amely a performansz keretében hangzott el (utóbbinál csak a kurzívval szedett helységnevek változtak):

> „Végül a negyedik tápláló nyelv az igen szép szavojai nyelvjárás – megalázott és győzedelmes nyelv, bosszúálló, feltaláló, nevető nyelv: a felforgató poétikai bosszú idiótája és idiómája – mely minden helyzetből *élve* kerül ki; nem a kézikönyvek, hanem a kezek nyelve, azoknak a nyelve, akiknek kezük és az évszaknak megfelelően változó szerszámuk van, a gyaloglók és nagyléptékűek nyelve, a lépéseket hordozó nyelv, mely ismeri a talaj minden pontját, és kívülről tudja a tájat, minden név miértjét: miért nincs víz Niflonban, miért van latyak Ouafieux-ben és egy kicsavart bükkfa Feu courbe-ban, Piogre miért Genf, és En-là-par-d'Lélé miért a világ vége. Miért mondjuk azt, hogy *Vacheresse, Samoëns, Mésinges, Le Plan Rabidolet, Les Pincaô, Champanges, Les Arces, Poëse, Outrebrevon, Darbon, Pertuis, Ireuse, Boège, Brenthonne, La Baume, Chézabois, La Rupe, Les Bottières, Les Paccots, Les Crappons, Drozaillis, La Rasse, Trélachaux, Seytrouset, Hautecisère, Vauverdanne, Jambe-de-ça, Jambe-de-là, Maugny, Essert-Romand, Sèchemouille, Sous le Pas, Torchebise, Bougeailles, Ouatapan.*"[339]

[339] Novarina: *A cselekvő szó színháza*, 84.

„És miért mondjuk a csángóknál Lujzikalagor Frumósza, Kukujéc, Bruszturósza, Lészped, Pusztina, Szekatúra, Esztrugár, Lábnyik, Podoros, Diószén, Rekecsin, Gajcsána, Gyidráska, Berzunc, Balanyásza, Pokolpatak, Máriafalva, Somoska, Klézse, Fumikár, Esztufuj, Tatros…"[340]



14. kép: Az *Érthetetlen anyanyelv*, zenés felolvasó performansz, 2016. március 16., budapesti Francia Intézet (Ráckevei Anna, Pál Lajos, Mészáros Tibor), fotó: Eöri Szabó Zsolt

A zenei betétek esetén is építkezett a performansz a *Képzeletbeli operett*ből, Mészáros Tibor előadta az *Autós dal*t. Ezen kívül Liszt-kompozíciók is elhangzottak, hisz a szöveg említi, hogy a *II. magyar rapszódia* zenekari változata jelentette a szerző életének első rendkívüli zenei élményét. De elhangzott a gyermekkor leírásában előjött *Kis Grégoire* és a *Nagy Lüsztükrü* harmónika-kísérettel. Íme példának okáért a francia szöveg és a magyar átültetése.[341]

[340] Köszönet Rideg Zsófiának a kéziratért.
[341] Lásd a 3. sz. mellékletben a kottáját.

*Le Grand Lustucru*

Entendez vous dans la plaine
Ce bruit venant jusqu'à nous?
On dirait un bruit de chaîne
Se traînant sur les cailloux

C'est le grand Lustrukru qui passe
Qui repasse et s'en ira
Emportant dans sa besace
Tous les petits gars
Qui ne dorment pas
Lon lon la, lon lon la
Lon lon la lire la lon la

*A Nagy Lüsztükrü*

Halljátok e rémes hangot
mi a pusztából kiált?
mintha egy lánc csörögne ott
vonszolódva köveken át

Ez a nagy Lüsztükrü, bizony ám
eljön és megy is tovább
és magával viszi zsákszám
a kicsiket mind
kik nem alszanak
lon lon lon...

*Le Petit Grégoire*

La maman du petit homme
Lui dit un matin :
„A seize ans, t'es haut tout comme
Notre huche à pain !
A la ville tu peux faire
Un bon apprenti...
Mais pour labourer la terre
T'es ben trop petit, mon ami !
T'es ben trop petit.

*A Kis Gergő*

A legény édesanyja
szólt egy reggelen:
„hamar olyan nagy leszel
mint e szuszék fenn!"
nebuló tebelőled
lehet már látom...
De hogy a földet műveljed,
te túl kicsi vagy, barátom!
túl kicsi vagy, bizony ám.[342]

[342] Kéziratban. Rideg Zsófia fordítása.





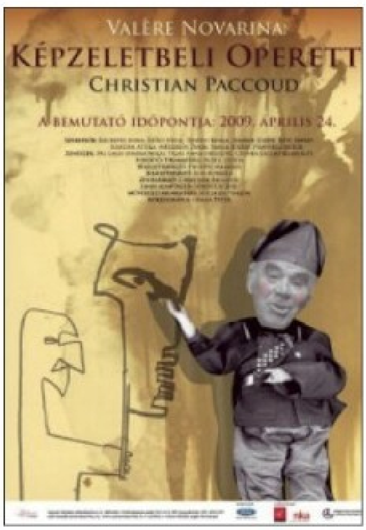

15. kép: A performanszot követő kerekasztal-beszélgetés (a színészeken kívül az első fotón balról jobbra az alkotók: Adélaïde Pralon, Sepsi Enikő, Valère Novarina, Rideg Zsófia) és egy csoportkép, fotó: Eöri Szabó Zsolt

## *KÉPZELETBELI OPERETT*

A *Ferdített operett* a *Képzeletbeli operett* című darabot „kíséri" *A cselekvő szó színháza* című kötetben,[343] melybe a darab fordításával és debreceni színrevitelével párhuzamosan, egyidőben került. Az operett meghatározása már magában rejti a színháznak, és ezen belül a szószínháznak tulajdonított felforgató-kifordító erőt: „Egy kicsinyítő szó. (...) Oly sűrű dráma, mely már minden emberi érzelemtől mentes. (...) Az operettben az ember hiánya által érint meg bennünket."[344] Az operett a dráma nyomáscsökkentése a komikumnak köszönhetően.[345]

A *Képzeletbeli operett* drámaszövege 3 felvonásból, 12 jelenetből és 13 önmagát megkettőző főbeszélőből áll, akik ezen cselekedetükkel 21 névvel bíró szereplő születését teszik lehetővé.

A debreceni bemutatót a szerző rendezte, Adélaïde Pralon rendezőasszisztenssel, Philipe Marioge szcenográfussal, Kiss Borbála jelmez-




16. kép: Színlap

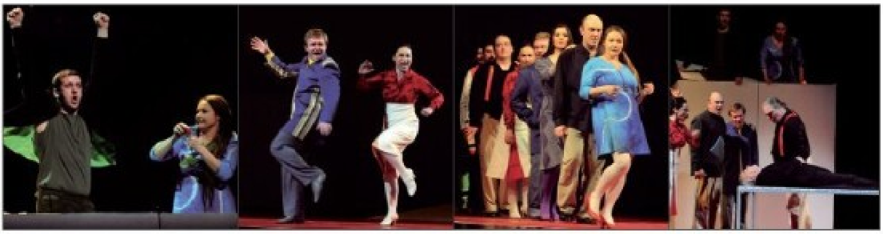
[343] Novarina: *A cselekvő szó színháza*, 74–77. Rideg Zsófia fordítása.
[344] Uo., 74.
[345] Olivier Dubouclez: *Valère Novarina, la pysique du drame*, Dijon, Les presses du réel, 2005, 33.

tervezővel, Christian Paccoud zenei közreműködésével. A dalbetétek átültetésében a darab fordítóját, Rideg Zsófiát Sörös Cecília segítette. A jól lefordított szövegen kívül a jó szereposztás Novarina szerint az előadás lelke. Ha ez a kettő adott, a többi szinte magától megjön. A szereposztás helyénvalóságát bizonyítja, hogy a színészek egyénisége (élményeik, stílusuk stb.) be tudott épülni a figurákba. Az előadás színészei voltak: Ráckevei Anna, Szűcs Nelli, Újhelyi Kinga, Jámbor József, Kóti Árpád, Kristán Attila, Mészáros Tibor, Varga József, Vranyecz Artúr.

A „képzeletbeli" operett köntösébe bújtatva egyszerre jelenik meg a klasszikus tragédia, a zenés színház, a shakespeare-i dráma, a csehovi színház. A párizsi előadás zenéjét Christian Paccoud harmonikamester szerezte, akinek a játékát a debreceni közönség a 2008-as Deszka Fesztiválon már megismerhette, amikor az író és a zeneszerző rövid műhelymunka keretében dolgoztak a színészekkel. Ekkor jött az ötlet, hogy a *Képzeletbeli operett*et a Csokonai Színházban együtt vigyék színre magyar nyelven.

A francia színházi életben mára elterjedt egy olyan fogalom, hogy „Novarina-színész". 2008-as debreceni látogatása alkalmával Novarina a következő találó megjegyzést tette: színészeit úgy választja ki, hogy megnézi a fogazatukat. Ez természetesen csak metaforikusan igaz, de ezzel azt érzékeltette, ebben a színházban fontos a szavak kimondása: szóakrobatákkal dolgozik együtt. „A készülő előadásnál is az a legfontosabb – mondta egy interjúban –, hogy ez a darab ne francia legyen, hanem úgy jelenjen meg a színpadon, mintha magyarul írták volna. Pokoli ritmusú ez az operett, mindig szétesik, elromlik, és persze ami elromlik, az egyben komikus is. Zenés színházat szeretnénk csinálni, tele játékkal és humorral. Alig várom már a munkát az itteni színészekkel, mert nemcsak színészek, hanem táncosok és énekesek is egyben, ami számomra különösen fontos. Amikor először jártam itt, rögtön megfogott ez a színház és ezek a színészek. Ezért is jöttem vissza ebbe a városba, ami leginkább a szülővárosomra, Genfre emlékeztetet."[346]

[346] Forrás: http://csokonaiszinhaz.hu/archivum/valere-novarina-kepzeletbeli-operett/#, (Letöltés: 2017. március 1.)



17. kép: Az előadás képei. Fotó: Máthé András

Az 1998-ban írodott *Képzeletbeli operett*et egy tetralógia első darabjaként is felfoghatjuk, mert az életműben a *L'Origine rouge* (2000), a *La Scène* (2003) és a *L'Acte inconnu* (2007) egységesnek mutatkoznak abban, hogy az ének, a dalok központi jelentőségűek bennük. Az addig elsősorban szövegíróként ismert Novarina előadásaiban a zene, ráadásul az adott hely (ország) specifikus zenéje egyre fontosabb lesz. Szereplőinek egyébként kezdettől nincs stabilan leírható karakterük, szándékaik, nincs kiindulási helyzet, lineáris idő, a klasszikus dramaturgiából ismert cselekményvezetés, helyszín. Még a nyelvezete is csak hasonlít a köznapi franciára, mert az etimológia mélységeiből létrehozott neologizmusokra épül, s nem tart igényt a hétköznapi jelentéstulajdonításra. Vannak felvonások, jelenetek, de nincsenek egymásra felelő párbeszédek, csak különálló kijelentések. Az ellentmondások kerülésének klasszikus elvére is fittyet hány a drámaíró-rendező, s tobzódik az ellentmondásokban, paradoxonokban. A szöveg mégis halad valami felé, amit a szerző „ritmikus katasztrófának" nevez: minél inkább fulladozik a szöveg a sokatmondástól, minél inkább belehal, annál inkább győztesen kerül ki a nyelv, mely a kimondás energiájába helyezkedik át (születik újjá). A *Képzeletbeli operett*ben a Végnélküli Regényíró szóáradattól való megtisztulása és megkeresztelkedése után a „harag gyermekei" azt mondják neki: „Gyere az emberi nyelven kívülre, és nézd meg, hogyan egyensúlyoznak a tér részeiben!"[347] Michel Corvin szerint ezek

[347] Novarina: *Képzeletbeli operett*, 111.

a szavak nem *vehiculum*ként, valaminek a hordozójaként, hanem orákulumként hangzanak a színpadon.[348]

Az LY (franciául Néma Ö: E muet) és a már említett Végnélküli Regényíró szerepét Mészáros Tibor játszotta, akinek Novarina egyik alkalommal levélben adott iránymutatást (a debreceni bemutató után és a kolozsvári, valamint és odéonbéli előadások előtti próbaidőszakban).[349] Ebben a levélben a Végnélküli Regényíró monológját a varázsláshoz hasonlítja, a szöveg valósággal megbabonázza a közönséget – írja. Ez a művelet, mely nem tervezett módon megy végbe, egy sajátos térben és időben zajlik. Ezek az indikációk nagyon jellemzőek Novarina színházi tér- és időszemléletére: a színház az a látható könyv, amelyben a beszéd rendezi a teret.[350] A „színház asztalán" (ismét az evés-metafora) a nyelv nem felidéző, hanem alulról közelítő funkciójában van jelen. A színházi előadásban kétféle idő van: egyrészt a kronologikus, logikus idő, a regény lineáris ideje, másrészt a pulzáló, „állati" idő, az idő fordított perspektívája, az „élet", a „költészet" ideje. A költészet fogalmát itt meg is magyarázza: a cselekvésre térés („passage à l'acte").[351] Ennek a cselekvésnek a magja az emberi ábrázat megsokszorozódása és ellent-

[348] Michel Corvin: Préface, in Valère Novarina: *L'Acte inconnu,* 9.

[349] A szöveg végül megjelent Mészáros Tibornak ajánlva Lettre au E muet (Az LY-nak) címmel a *La Quatrième personne du singulier* című kötetben (Paris, P.O.L., 43–54).

[350] „Le théâtre devient le livre apparent où la parole opère l'espace. / Au théâtre, sur la table du théâtre, le langage n'est jamais *évocateur* (...vaguement tournant autour des choses pour s'en approcher, s'en approchant *approximativement*, bourdonnant par en-dessous, marmonnant des *à peu près* et finissant par en faire voir...), non, non, non ! il ne tourne pas autour des choses, il n'est pas balbutieur balbutiant, flou et flottant – il tranche, il frappe ! il renverse des quadrilatères, des tétraèdres, des losanges, des pans coupés ; il appelle et il divise ; il donne des ordres à l'espace (...)". Uo. 44.

[351] „Attention ! à l'intérieur de ton monologue, maintiens avec netteté une contradiction ferme, une tension, une lutte *entre ces deux façons* pour le temps d'apparaître !... 1. *un*, le temps logico-chronologique, le flux continu, le ruban régulier, la durée domestiquée du plat roman traditionnel. 2. *deux*, (à l'exact opposé !) *le temps animal*, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmal, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascades, par les chutes, et par cercles renouvelés – comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : *passage à l'acte*), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle *trépassant* la mort." Uo. 47–48.

mondásos emberi jelzések általi lebontása, szétábrázolása, a fentebb már említett festők és a legjobb színészek mintájára (itt a következő lista áll: Soutine, Charlie Rivel, Louis Soutter, Albert Fratellini, Bosch, Basquiat, Nicouline, Wölfli, Grock, Lucerné, Picasso). „Gyere ki a Sztanyiszlavszkij módszerből, és ugorj át Meyerholdba!" – írja.[352]



18. kép: *Le Bonhomme Nihil* (A Nihil Kisöreg/Emberpalánta[353]). Novarina rajza

[352] „« Travaillez sans cesse » ! Tibor, travaille encore, travaille toujours… Celui qui créa le rôle du E muet, de L'Homme d'Outre-ça et de L'Infini Romancier, le grand acteur et nageur Daniel Znyk, n'a trouvé la véritable organisation musculaire et la structure nerveuse de ce texte, sa logodynamique, que lors de la quinzième ou seizième représentation – ou plutôt *déreprésentation* – tant il se *défigurait*, tant il *défaisait* l'homme par multiplication, tant il émettait à chaque seconde des signaux humains primitifs contradictoires, tant il lançait d'anthropoglyphes en un huitième de geste. (…)

Sors de la méthode Stanislavski ! Saute à la Meyerhold ! Travaille tout *dans l'envers* retourné, dans l'autre perspective : ouvre la voie Florensky ! « Perspective : *vue traversante* » – oui, mais dans l'autre sens ! Ne tisse plus du tout une construction de personnage, ne pense plus du tout au déroulement de ton rôle (– en fonction de toi ou d'une sorte de *personnalité* du personnage –) mais prête une extrême attention aux *traits* (tel un peintre), aux traits que tu traces, que tu jettes, aux *figures humaines* qui s'érigent et se combineront dans le cerveau et le corps du spectateur, prête attention au *déploi* rythmique des figures du langage dans ta tête, dans les sous-sols de ta conscience, dans les mélodies et les méandres de ton imagination (…)." Uo., 51, 52–53.

[353] Utóbbi Rideg Zsófia fordítása a *Képzeletbeli operett*ben.

A *Képzeletbeli operett* III. felvonásában a Pánagónia Nő így szól:

> „Az emberi sejtszaporodásnak vajon meddig lesz képe megtörténni? Az ember emberré nem a szaporodás által sokszorozódik hanem az ember keresztje által. Egy megsokszorozódott ember, a kielégült emberből van. Elég sok emberpalánta van egy emberpalántban hogy három legyen belőlük – és három emberpalántákban hogy két emberpalánták legyenek: de ki van eggyel többen a kelleténél bennünk: az én. Menjünk befele testünk belsejébe hol kikel a földből a semmidolog EgyIsten holtteste. Mivel a holttest a földön van. Emberpalánták elég vagy. Emberpalánta elég vagytok."[354]

Majd a Késdobáló feleli rá:

> „A bábom nem én vagyok, az a bábom. Embernek álcázom magamat hogy semmi legyek."[355]

Ezt követi a Végnélküli Regényíró jelenete, melynek végén a Pánagónia Nő megkereszteli a regényírót. Novarina rendezéseinek számos visszatérő eleme van: a szóáradat utáni vízzel keresztelés, a halál, a halott ki-bejövetele, az étkezés, a szavak elfogyasztása. A darabot először 1998-ban Claude Buchvald rendezte a Bastille Színházban, majd 2001-ben bemutatták Peter Brook színházában, a Bouffes du Nord-ban is. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy az előadás befogadástörténetében egyedülálló az a siker, melyet a magyar színészek, a magyar és francia

---

[354] *Képzeletbeli operett*, 103–104. („Jusqu'où la prolifération humaine aura-t-elle vanité d'avoir lieu? L'homme se multiplie à l'homme non par la reproduction mais par croix humaine. Un homme multiplié, c'est de l'homme à satiété. Il y a assez de bonhomme dans un bonhomme pour en faire trois – et dans trois bonhîmmes pour faire deux bonhîmmes : mais l'un de nous est en trop : c'est moi. Avançons à l'intérieur de notre corps où se déterre le cadavre de Dieu. Une chose c'est rien. Car le cadavre est au sol. Bonshommes suffit. Bonhomme suffisent." Novarina: *L'Opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1998, 144. )

[355] Uo., 104.

alkotók a magyar nyelven bemutatott (és az eredeti szöveggel feliratozott) előadással arattak 2010-ben az Odéonban. Ezt követően Kolozsvárra, az Interferenciák Fesztiválra is meghívást kapott az előadás. Egy ezen alkalomból íródott kritika kiemeli, hogy olyan totális színházzal van dolgunk, amelyik megosztja a magyar közönséget.[356] Olyan előadással, amely nemcsak az operett, de a költészet és a Novarina-esszék teljes arzenálját használja az előadásai során, és a színészektől a magyarországi kontextusban szokatlan munkát, önátadást igényel.

## *Imígyen szóla Louis de Funès*

A *Louis de Funès-nek* című drámai esszé színpadi szöveg, többször került már színre Európa színpadain, Magyarországon 2016-ban először, a szerző és Adélaïde Pralon rendezésében.[357] A szöveg első variánsa *A cselekvő szó színháza* című kötetben jelent meg.[358] Műfaját tekintve teátrális esszé a színészről, melyet színpadra a szerző alkalmazott (rövidített), s a fordítást ennek megfelelően Rideg Zsófia dolgozta át, sokszor újrafordította, s *Imígyen szóla Louis de Funès* címmel a *Szcenárium* folyóirat tette közzé.[359] A *par excellence* színész Louis de Funès neve alatt jelenik meg, de nem a valóságban élt színésztől származnak a mondatai, gondolatai. A budapesti bemutató előtt egy hónappal a Károli Gáspár Református Egyetemen tartott főpróba és workshop keretében Valère Novarina beszélt a szöveg geneziséről, mely köré akárcsak a magyar nyelvvel való találkozása köré, egyfajta magánmitológiát teremtett. Egy hónapon keresztül figyelte André Marcon színész munkáját, hogy a színészi munkáról esszét írjon. Az a felfordított világ érdekelte, ami a színpadé, az a vízválasztó, amely a Bastille Színház terét jellemezte,

[356] Csomafáy Ferenc: Képzeletbeli operett, *Erdély Online*, 2011. január 15. http://www.erdon.ro/kepzeletbeli-operett/news-20110115-01351751 (Letöltés: 2017. május 3.)

[357] Dramaturgok: Miklós Eszter Gerda és Jóvér Csaba.

[358] Novarina: *A cselekvő szó színháza*, 43–73. Rideg Zsófia és Kovács Veronika fordításában.

[359] *Szcenárium*, 2016/2. (február), 5–15.

tudniillik ugyanabból a térből az egyik ajtó a színpadra, a másik a nézőtérre vezetett. Az érdekelte, ahogy a színpadi tér kifordul önmagából (ez a metafora gyakran kerül elő a darabjaiban, előadásaiban). Mikor André Marcon megtudta, hogy Novarina miről szeretne írni, látott egy álmot, melyben Louis de Funès „jelezte", hogy örülne, ha beszélnének róla. Louis de Funès alakja egyébként fiatalon sokat foglalkoztatta Novarinát, disszertációt is tervezett szentelni neki. Nem a filmszínész oldala érdekelte, hanem a számunkra kevésbé ismert színpadi színészé. Amikor Novarina a szöveg megírásához fogott – s itt jön a misztikus inspiratív elem –, mintha Louis de Funèstől érkező mondatokat hallott volna. Hónapokkal előtte a pénztárcájában hordozott egy újságcikkből kivágott mondatot Funèstől, melyet mindenki inkább tulajdonított volna Artaud-nak, Nietzschének, vagy valaki másnak, mint Funèsnek. A szöveg mintegy ennek az elveszett újságcikk-mondatnak a rekonstruálására tett kísérlet is volt. A *Képzeletbeli operett* debreceni próbái közben vált a rendező számára világossá, hogy a *Louis de Funès-nek* című, színházra adaptált esszét a gyurmaarcú színésznek, Mészáros Tibornak kell eljátszania, mert ő képes az emberi arcot úgy lebontani, hogy utána ezer formában tudjon újra megjelenni. A színészekkel való munkában Novarina gyakran használ festészeti párhuzamot. Úgy véli ugyanis, hogy ami a festészetben a 19., 20. és 21. században lezajlott, ti. az emberi képmás, az emberi alak szétszedése Picasso, Bacon, Jean-Michel Basquiat, Chaim Soutine munkáiban, az a színházban még nem történt meg eléggé. A bizánci ikonokban is az ábrázolás hiánya, a mélység hiánya, a síkban megjelenítés vonzza. Esztétikájában az emberi arc maszkszerűségét lerombolva a művészet, s ezen belül a színház célja az embert sokoldalúan megmutatni, ahogy példának okáért a kubisták tették. Vagyis Novarina színházában mintha megjelenne a reprezentáció tiltása, az igazság utánzásának a tiltása. A *L'Acte inconnu* avignoni előadásában azt mondja Dominique Pinon színész a Le Déséquilibriste szerepében: „Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable de

l'imitateur d'homme"[360] („Hátra volna annak meghatározása, mi különbözteti meg a valódi színészt az emberutánzótól.").

A színésznek ugyanis ezen a workshopon – tekintettel Magyarország marxista múltjára és a hely (egyetem) protestáns szellemére – hat szintjét különböztette meg: 1. a proletariátus reménye, 2. a munka hőse, 3. a nép érdemes művésze, 4. élő nemzeti kincs, 5. a tökéletes és semmilyen/nemlétező színész[361] („Acteur Nul et Parfait"), s efölött (6.) már csak az Istennek játszó bábfigura („pantin") van. Mészáros Tibor az 5., az eltávozott legnagyobbak a 6. kategóriába sorolhatók. Ez a felsorolás természetesen részben játékos volt ugyan, de nagyon is tükrözi azt a hierarchiát, amely Novarina munkáiból kiolvasható.



19. kép: V. Novarina és Mészáros Tibor az *Imígyen szóla Louis de Funès* nyílt próbáján, fotó: Eöri Szabó Zsolt

A színpadra alkalmazott szöveg egy kikiáltással kezdődik, majd felsorolással folytatódik, ami a klasszikus vígjátékoknak, a *Képzelt beteg*nek, a *Figaro házasságá*nak is sajátja, s célja, hogy egyfajta hipnotikus állapotba hozza a közönséget, s a színész is kilépjen a hétköznapi nyelvhasználatból.

[360] Novarina: *L'Acte inconnu*, 146.

[361] Vö. Novarina: A nyelv emlékezik, in uő: *A cselekvő szó színháza*, 33.

> „Ne kezdődjön újra a színház! Ne kezdődjön újra benépesedni a színpad, csak hogy mindent ránk zúdítson: küzdelem-üzelmeket, talmi valamik bukását, régi nóták ferdített fordításait, háromszögek felnégyelését, jelzőözönöket, fallosz-toposzokat, emberrönk-életeket, köldöknézegető komplexusokat, kiszóláshegyeket, ember-emberező, fém-fémező tárgypartitúrát, fekete falfestéket, fehér sminket, anyaglavináját fűrészlapoknak, homoknak, víznek, plexiüvegnek, guminak, habszivacsnak, szemfényvesztésnek, dór oszlopfőnek, esőnek, hónak, hungarocell holdnak, nádszálnak."[362]

*Via negativa* látjuk, hogy a színháznak, s benne a színésznek mit nem kell tennie. De a közönség sem marad ki a felsorolásból:

> „Tűnjetek innen szótagelharapók, faharlekinek, idomított bábok, nemzeti kolibrik, magánhangzó-tévesztők, ritmushamisítók, részegséget tettetők, rezegtetők, lúdbőrös dublőrök, szimmetrikus majomfélék, monotonitásgépek, tűnjetek el, tárgyrendezők, sorrendezők, mindent színpadra alkalmazók, tézispozőrök, pózfrázisolók, önvállveregetők, elmeszesítők, farizeusok, dogmagyártók, feldarabolók, széljegyzetelők, zsebbe-rendezők, főátírók, önjelölt művészek, sajtókonferencia-hősök, médiaturgok, médiagógok, színpadzsúfolók, átírás-fordítók és fordítás-átírók, alamizsna-filmesek, hivatásos toleránsok, hatás alatt álló librettisták, lélekszárogatók, kész dalok rögtönzői, mindent követők, mindent átírók, tűnjetek innen! Purgál úr, kérem, takarítsa el őket!"[363]

A Molière-re és a komédia klasszikus műfajára utalás Purgál úrral egyértelművé válik. A szöveg csak ezután fog állításokat tenni, s végig ezt fogja tenni, a színészre és a színészi munkára vonatkozóan, és ebben a költészet, a szócsinálás (neologizmusok) és metaforahalmozás eszközeivel él. A színpadon játszó színész nemcsak mondja, de át is megy

[362] *Szcenárium*, i. sz., 5.
[363] Uo., 5–6.

azon a „kimúlóművészi" folyamaton, amely a novarinai színház alapja. Ebben segíti a színészt az ő megkettőződése, Louis de Funès bábja. A dramaturgiai szempontból ugyanis az egyik legfelfokozottabb pillanatban Mészáros Tibor egy bábot vesz elő, s azzal játssza el énje megkettőződését. A marionett, a báb mint a tökéletes színész képe nem ismeretlen a színháztörténet-írás számára, s Novarina több előadásában is megjelenik. A magyarországi előadások közül a *Képzeletbeli operett*ben, amelyben a dobozházban élő kis család gyermeke néz ki bábufejével a kartonlakás falán (20–21. kép).

Mészáros Tibor munkáját a bábon kívül a kellékes, Novarina szóhasználatában a drámamunkás Horváth Sándor segíti, aki – akárcsak egy próbán – kellő időben és természetességgel hol egy bárányt, hol egy paravánt hoz be. Az áttetsző törtfehér papírral bevont paraván a bábon kívül a színészi én elhomályosulásának, áttetszővé válásának, majd a reprezentáció „képi" áttörésének fő kelléke (a színész szó szerint kiszakad az árnyjátékká váló paravánból). Az előadásról született kritikák azért érdekesek, mert megfogalmazzák azt a distanciát, amely a magyarországi befogadást nehezíti: „más nyelvet beszélünk", a színésznek nem hús-vér alakot, hanem egy eszményt, egy filozófiát kell életre keltenie, „unalmas és kemény" stb. Ebből a néhány felsorolásból is látható, hogy a kritikának – egy-egy kivételtől eltekintve – nincs megfelelő nyelvezete ezen színházi gyakorlat leírására. A Mészáros Tiborral készült interjúk tanúsága szerint ez a fajta színház a színész lényének egészét követeli, nem azt, hogy eljátsszon egy figurát. Azt, hogy elvigyen mindent az ürességig, és ott várakozzon, míg a nyelvi anyag és a tér továbbengedi. Ezeken az interjúkon is át-átüt az aggodalom: hogyan fogja mindezt a magyar közönség fogadni? Az alkotók által végzett úttörő és az ezt kísérő népszerűsítő munkának köszönhetően Budapesten és Debrecenben talán sikerült túljutni ezeken a befogadási nehézségeken.[364] Debrecenben, ahol a budapesti premiert (MITEM, 2016) követően a legtöbbet játszották az előadást, Mészáros Tibor népszerűsége vonzotta a közönséget a stúdiószínházba.

[364] Debrecenben 2017. május 25-26-án lesz valószínűleg utoljára programon az előadás.



20. kép: *Képzeletbeli operett.* Jámbor József, Újhelyi Kinga, Vranyecz Artúr. Fotó: Máthé András



21. kép: *Imígyen szóla Louis de Funès*, Debreceni Csokonai Színház, 2016. Mészáros Tibor (képkivágás az előadás felvételéből)[365]

## *NEVEK ERDEJÉBEN (LE VIVIER DES NOMS)*

A *Nevek erdejében*t francia színészekkel[366], franciául, magyar feliratozással mutatták be a MITEM keretében 2016-ban, a szerző rendezésében. Ezek a francia színészek mintegy fantomtársulatot alkotnak körü-

[365] Köszönöm a Debreceni Csokonai Színháznak, hogy a felvételt a könyvemhez felhasználhattam.

[366] Színészek: Armelle Dumoulin, Manuel Le Lièvre, Christian Paccoud, Dominique Parent, Claire Sermonne, Agnès Sourdillon, Nicolas Struve, René Turquois, Valérie Vinci, drámamunkások: Elie Hourbeigt, Richard Pierre.

lötte, holott Franciaországban alig vannak társulatok. 1986-ban *Az élet drámája* (*Le Drame de la vie*) 2587 nevet sorakoztatott fel, ebben a darabban, ötvenkét jelenetben ezer „szólelket" mond ki, ezeregyszáz karaktert nevez néven – közülük azonban nem mind mutatkozik meg. Novarina a nevek erdejének középpontjába helyezi a Történésznőt, aki elrendeli a történet kezdetét és az előadás teljes időtartama (két és fél óra) alatt ő szólítja színpadra (olykor csak virutálisan) a szereplők áradatát. Olykor olyan antiteátrális (a színház természetétől látszólag idegen) szcenikai utasításokat fogalmaz meg ez a szereplő, mintha egy Pilinszky-darab szcenikai utasításait olvasnánk (vagyis olyanokat, amelyeket lehetetlen, de legalábbis nagyon nehéz színpadon megjeleníteni). Az ismertetőből a következőt tudjuk meg:

> „Nyűttfog, a kutya jól tudja, hogy többé nem jelenik meg, az Antiemberek konspirálnak, a másikat kerülő Színész már sokadszorra bizonyítja annak ellenkezőjét, amit gondol, a Külvilági Miniszter élő nyelvnek nyilvánítja a latint, a Parietális Gyermekek negyedóránként bejönnek, hogy kiürítsék az előítéletek zsákját. Két óra tizenegy perc alatt a színpad lebontódik, újraépül, és megtelik rejtvényekkel. Az idő felsóhajt: senki se vette észre. A színészek a nyelv peremén járnak, felszabadító és leigázó szavak erdejében."[367]

A dráma rövidített, színpadra átírt változatát a 2017-ben megjelent *Voie négative* című kötetben tette közzé a szerző.[368] Az előadás feliratozását végző Miklós Eszter Gerda által készített részfordításból látszik, hogyan építkeznek egymásból a darabok, s vándorolnak egyik szövegből (előadásból) a másikba a szereplők:

[367] https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/nevek-erdejeben/szinopszis. (Letöltés: 2017. március 1.)

[368] Valère Novarina: Entrée perpétuelle. Version pour la scène du *Vivier des noms*, in uő: *La Voie négative*, 85–277.

„HÚROZÓ JÁNOS

Bocsásson meg, tisztelt kolléga, de maga nem Nyúl Manuel?

MÁSIK

Kétségtelenül, minden bizonnyal, ez igencsak lehetséges.

HÚROZÓ JÁNOS

Láttam magát, nyolc évvel ezelőtt, láttam magát a Logológus szerepében *Az ismeretlen tett*ben. Az alakítása olyannyira elbűvölt, hogy fejből megtanultam a szerepét; még arra is gondoltam, hogy azt adom elő a Saint-Étienne-i konzervatórium felvételi vizsgáján.

MÁSIK

Nagyon is! De tudja, kedves kolléga, igen hamar otthagytam a Logológus szerepét egy fontosabbért, Anyag Raymondért!

HÚROZÓ JÁNOS

Anyag Raymond! A befőttes üveg elmélet vakmerő feltalálója! A híres filozófus[369]?!

MÁSIK

Személyesen.

HÚROZÓ JÁNOS

Fejből tudja a szerepét… Akkor lenne egy ötletem… ismét előadhatnánk ezt a jelenetet ma a közönségünknek, mintegy zárójelben, a *Nevek erdejé*ben betéteként.

MÁSIK

Miért is ne. Nagyon is hasznos és szórakoztató lenne a nézőink számára. Annál is inkább, mivel nyolc év alatt sokan meghaltak, és számosan meg sem születtek még akkor."[370]

Ebben az úgynevezett zárójelben az „Umonde", az ü-kkel teli világ törvényei és jelenségei sorakoznak fel, a színpadról egyenként felemelt Novarina-rajzok alatt mindenütt ott az „ü" betű, az „egyesítő". Ezt követően az előadás során többször is deszkából öszerakott asztal jel-

[369] Lásd 270. lábjegyzet.

[370] Kéziratban. Köszönet Miklós Eszter Gerdának, hogy publikálásra átadta a fordítását.



22. KÉP: Novarina rajzai alkotják a díszlet egy részét. Fotó: Pierre Grosbois

képezi a nyelv evésének előrehaladtát, mellyel párhuzamosan halad az én lebontása is: „Fáj az énem" („J'ai mal au moi") – mondja a Szabálysértő[371]). Egyre erőteljesebb kontrasztot képez a szembefalra fénnyel kivetített vagy rögzített „Je suis" („Vagyok") felirat a kibontakozó drámával, ahol a szereplők „maszkukat" egymás arcában mossák meg („lavons-nous les masques à la figure des uns les autres"[372]). A publikált színpadi szöveg szerint egy láthatatlan kéz írja a falra a „Vagyok"[373] kifejezést, ami utalás a Dániel Könyve 5. részében leírt történetre, Belsazár (Bélsaccar) király lakomájára, miszerint a jeruzsálemi templomból hozott aranyedényekből ivó és az aranyból, ezüstből csinált isteneket dicsőítő király bukását és halálát a falra író kéz jövendöli meg, mely írást csak Dániel próféta tudta megfejteni. Azt is megtudjuk, amit a *Túl a szakrálison* című, jelen kötet mellékletében fordításban is közölt nyílt levélben is olvashatunk, hogy a Vagyok-ot Eljövendőnek hívják („Son nom est le Veneur"[374]), a beszéd a messiás[375], aki megszabadít. Ezen a ponton egyre sűrűsödnek a más előadásokból is ismert dalbetétek (például „Az ember nem jó" a *Képzeletbeli operett*ből, a „Défense absolue" *Az ismeretlen tett*ből), a 17. századi misztikus, Madame Guyon

[371] A színpadra átírt szöveg publikált verziójában: „J'ai mal au *Je*." (Novarina: *Voie négative*, 176.)
[372] Uo., 206.
[373] Uo., 190.
[374] Uo., 191.
[375] „Le messie c'est la parole." Uo., 267.

„A tér a szöveg anyaméhe" című fejezetünkben idézett verse, de megjelenik a Duna is egy replikában. A cirkuláris, cirkuszi dramatugia csúcsán az Ellenszemély arról szól, hogy mi az ima: a beszédben lévő űr, üresség, ami várakozik.[376] Később a „caillou" (kavics) szóval és csak azzal imádkozik (és így gondolatai megszabadulnak a képektől – mondja). Az ekkor körvonalozódó jelenlétről Húrozó János (Jean Qui Corde) így szól: „Hol van a jelenlét? Most." Majd lebontja szótagokra, s rávágja: „az 'itt' utolsó betűjében, amit az imént Itt mondtam?"[377] Ezt megelőzően azonban itt is, mint szinte minden előadásban, elérkezik a rituális evés-jelenet. A 2015-ös, az avignoni Cloître des Carmes-ban bemutatott verzióban (a budapestiről sajnos nem készült felvétel) egy kenyérből készült kolostort esznek meg a szereplők, majd követelik a bort is. Mikor megérkezik, elhangzik az egyik legjobb bordeaux-i borra utaló, ezért mosolygást keltő „Saint-Émilion, imádkozzál érettünk!" Ezt követi a Rex kutyával (kutyaszoborral) folytatott dialógus, majd a két bábbal eljátszott kilenc gyermek nyolc feleségtől *ex nihilo* alakuló családtörténet. Az előadás végén egy kifeszített vásznon olvassuk azt, amit a nyelv kreatív és felszabadult használatából eddig is megérthettünk: „Elfelejtem a nyelvet, hogy beszélhessek." („J'oublie le langage pour parler."[378]) Ezt követően az előadás megnevezi önmagát, vagyis a Personne (Senki, személy) nevű szereplő elmondja, hogy a *Nevek erdejében* egy marionett-mise („*Le Vivier des noms*, une messe pour marionnettes"[379]), ahol („itt") az emberi bálvány élet általi lebontása (destitúciója) zajlik.[380]

Az előadás dramaturgjai voltak Roséliane Goldstein és a korábbi magyarországi előadásokból is ismert Adélaïde Pralon. A 2016-os MITEM keretében az eredeti francia előadást láthatta a közönség, francia színészekkel, magyar feliratozással. Mivel korábban már megálla-

[376] Uo., 243.
[377] Uo., 254.
[378] A szövegkönyvben a szerző még át is húzza a mondatot.
[379] Uo., 276.
[380] „C'est, ici, le lieu de la *destitution de l'idole humaine* et de son démontage par la vie. Le lieu de la *défaite humaine* au sens littéral." (Uo.)

píthattuk, hogy a szavaknak nagy szerepük van ebben a színházban, a töredékes visszaadást lehetővé tevő feliratozás nem könnyítette meg a befogadást. Jó ellenpélda viszont a *Képzeletbeli operett* Odéon-beli előadása, melyben a magyar színészek magyarul, francia felirattal (vagyis az eredeti szöveg jelent meg feliratként) játszották a darabot, 2010. november 9-től 13-ig, hatalmas sikerrel. Az ekkor készült *Éber álom* (*L'Amour est voyant*) című francia és magyar film, melyet a Duna Televízió és a Debreceni Csokonai Színház készített, részletekbe menően mutatta be ezt a szereplést és szólaltatta meg a projekt szereplőit.

A magyarországi bemutatók színháztörténeti jelentőséggel bírtak, hiszen hazánkban még mindig domináns az a befogadói magatartás (és különösen igaz ez a vidéki színházak bérletes közönségére), mely a klasszikus, realista, mimetikus színház hagyományain alakult ki. A vállalkozás kultúraközi kommunikációs szempontból is rendkívül érdekes volt, hiszen a fordítások, zenei anyanyelvek keveredése révén az előadások egy kultúraközi térben mozogtak, mindkét kultúrából átvéve a másik számára izgalmas elemeket. A drámafordítás legnagyobb kihívását az jelentette, hogy tényleges átültetéseket, újra-alkotásokat kellett végeznie a fordítónak, s ezt a vállalkozást a *Képzeletbeli operett* befogadástörténete visszaigazolta. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy a tetralógia negyedik darabjának magyar fogadtatása, melyet az előkészítési idő szűkössége miatt csak feliratozva lehetett bemutatni, szerényebb volt, mint a *Képzeletbeli operett*é, az *Imígyen szóla Louis de Funès*é, vagy az *Érthetetlen anyanyelv*é, és jelentősen elmaradt az avigoni fogadtatástól.

# ÖSSZEGZÉS

A szürrealizmus utáni francia költészetet és a kortárs színházat a 20. század közepétől (Európa nyugati felén és Amerikában hamarabb, hazánkban az 1970-es években) alapjaiban foglalkoztató reprezentáció, képiség, művészi jelenlét és a dichotómiákat meghaladó spirituális útkeresések mind összefüggésbe hozhatók a képi fordulattal, s a mögöttük meghúzódó kérdések kifejezhetőek néhány fogalmi metaforával: a lélek az anyag metamorfózisa, a színpadi testi-lelki jelenléthez a *via negativa* vezet, a kép csalóka, de az ember ősi szenvedélye, hogy ragaszkodik hozzá, s akár tobzódunk a költői képben (Maulpoix), akár gyanakvással tekintünk rá (Bonnefoy), még mindig a szürrealizmus által képviselt paradigmában vagyunk. Bonnefoy a kép természetét nemcsak a költészetben, de a festészetben is sokrétűen tanulmányozta, kiváló művészettörténeti értékkel bíró, poétikai kiindulópontból is nagyon tanulságos tanulmányai ékes bizonyítékai ennek. Novarina első komolyabb tanulmányát Artaud-ról írta, aki egy adott ponton szakított a szürrealistákkal. Novarina „szószínháza" a teológiai gondolkodástól távol álló szerzőtől, Artaud-tól indulva eljut egy (magán)teológiai poétikáig, s eközben erősen építkezik a képzőművészet eredményeire is (fordított perspektíva, kubista emberábrázolás stb.). Drámáinak, színházi előadásainak és esszéinek alapvető fogalmi metaforája az, hogy Krisztus a beszéd, a színpad pedig a rituális (utolsó) vacsora, a test feláldozásának helye. Ezt a metaforát a színész testére vonatkoztatva bontja ki a szerző különféle nyelvi és vizuális metaforákban (utóbbiakat a színpadon). *Lélek*zésével a színész testén át feltámad a szöveg: ez a szöveg és a színész közös passiója. A színész mint *imitatio (imago) Christi*

szétábrázol (*dé-représente*), lerombolja az emberi bálványt, s helyette felépíti a test katedrálisát (a színpadon az emberi test „megdicsőült állapotában látható" – vallja). Ebből a metaforából következik az is, hogy a tér a szöveg születésének kiindulópontja. Valère Novarina üresség-fogalmában – az erről szóló fejezet tézise szerint – a kínai gondolkodás, vagyis a taoizmus és a keresztény gondolkodók hatása egyaránt tetten érhető. Az üresség az a kitüntetett hely, ahol az átalakulások végbemennek, ez vezeti be egy adott rendszerbe a megszakítottságot és a visszafordíthatóságot. A taoizmust alapvetően a genfi egyetem sinológusának, Jean François Billeternek a munkáin keresztül ismeri meg, a keresztény teológiát az egyházatyáktól kezdődően napjainkig elképesztő mélységben ismeri, s olvasmányaiban különös figyelmet fordított a középkorra.[381] Ez a fogalmi metafora (Krisztus a beszéd) a kenózis képre, s a színész által képviselt emberi maszkra, a *personá*ra vonatkoztatottságában – ez utóbbinak kiüresítése zajlik a színpadon – eredményezi Novarina előadásaiban azt a nyitott pillanatot, amikor a reprezentáció terhe alól rövid időre felszabadul a néző, s jelentéskényszeres befogadása egy pillanatra felfüggesztődik. Novarina ezt a nyitottságot, ezt az általa „szent"-nek nevezett állapotot keresi szövegeiben és rendezéseiben, sőt rajzaiban is. Művei – elemzésünk tanulsága szerint – számos életművel, köztük Pascal, Jules Lagneau, Alain, Simone Weil, Claudel munkáival, az egyházatyákkal, Bonhoefferrel, és még számtalan szerzővel dialogizálnak. A bizánci ikonoktól kezdve Henri de Lubac műveiig a színpadi munkákat kísérő esszéi tele vannak színházra transzponált teológiai gondolatokkal. Korunk legműveltebb művészei közé tartozik, műveltségét azonban elrejti a szövegalkotás kreativitásában.

A nyelvről vallott elképzeléseinek és metaforáinak alapját elsősorban a bibliai történetek jelentik, de szövegei is távol állnak a hagyományos drámai szövegektől: nyelvi mélyfúrások, etimológiai bravúrok. Valère Novarinánál a szöveg elsődleges a színházi térben: a nyelvet nem előzi

[381] Itt érdemes megemlíteni, hogy édesapja, Maurice Novarina Svájcban nagyon elismert templomépítész volt.

meg semmi – vallja –, főleg nem a gondolat. Az ő színházában a színész a beszédáradaton keresztül jut el a kiüresedés állapotáig, s „léphet ki önmagából" („sortie de soi"), hogy valami nem várt költözhessen a helyére.

Ebben a vonatkozásban figyelemre méltó a párhuzam a Novarina által tanulmányozott[382] Pierre Legendre *L'animal humain et les suites de sa blessure* (Az emberi állat és az ő sebeinek következményei) című művével, melyben a pszichoanalitikus jogász, az École Pratiques des Hautes Études emeritus vallástudományi professzora elemzi a nyelv megkülönböztető szerepét az emberi állat létmódjában: az egyén a nyelv rendszeréhez igazodik, és a nyelvhez vezeti el a világot. A társadalom és a vallás (vagy általában véve a institucionalizált Ész „fiduciáris", hitbizományos aspektusa) közötti mai problematikus kapcsolatra vonatkozóan kiemeli az amerikai szövetségi legfelsőbb bíróságnak azon meglepő ítéletét, miszerint a vallás a gondolatkereskedésből származik.[383] Novarina egy interjújában – mintha párbeszédet folytatna Legendre-ral – megjegyzi, hogy szinte tartott a *Hamvazás* című esszé publikálásától, annyira nagy ma Európában körülöttünk, és különösen a kultúra területén a vallásgyűlölet: „egy új Freud kellene, aki bebizonyítaná nekünk, mennyire tiltott a spirituális élet ma az emberi állat számára. Jóllehet akkora szükségünk van rá, és olyan természetes, mint a lélegzés."[384]

A tárgyalt életművek ezen a ponton persze különböznek. Az elemzett kortárs költők esetében a teológiai eredetű kenózis-fogalomnak nincs relevanciája (a poétikai értelemben vett jelenlétnek és a képnek annál inkább), Novarina életmnűvének pedig az alappilérét jelenti (szoros összefüggésben kép és a reprezentáció által elhomályosított jelenlét

[382] Ő maga hívta fel rá a figyelmem.

[383] Pierre Legendre *L'animal humain et les suites de sa blessure*, Paris, Fayard, 2016, 54–55.

[384] *Reconnaissane d'un drame*, entretien avec Valère Novarina mené par Patrick Piguet, in *Communio*, 2014/5 (szeptember–október), 'Littérature et Vérité', 17.

dichotómiájának meghaladásával). Yves Bonnefoy és Valère Novarina magyar fordításai esetében Pilinszky János öröksége segíti a befogadást. De új, a magyar kultúrában nem honos lírai hangvétel is megjelenik az elmúlt évtizedben publikált fordításainkban: az új líraiság Jean-Michel Maulpoix költészetében. Valère Novarina drámaírói és színházi gyakorlata, valamint a gyakorlatot kísérő esszéi, nyelvfilozófiai, kvázi-teológiai fejtegetései mintegy Pilinszky János – a színház mindennapos gyakorlata híján – nem realizált elképzeléseinek megvalósulásaként is tekinthetők, vagyis a fordításokkal egy megszakadt hagyomány erősödését kívántuk lehetővé tenni egy interkulturális közegben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Pilinszky színházi víziójának ne volnának magyar folytatói is.[385]

[385] Pilinszky színházi víziójának továbbélését vizsgálja Visky András műveiben és Vidnyánszky Attila rendezésében Prontvai Vera témavezetettem a PPKE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában.

# MELLÉKLETEK

# 1. SZ. MELLÉKLET

## Cselekvő költészet: francia kortárs költők a *Nyugat* és a *Nouvelle Revue française* lapjain 1909 és 1937 között[386]

Tanulmányom célja, hogy képet adjon az *NRF* és a *Nyugat* hasábjain megjelent korabeli költőkről. Válogatásom némiképp önkényes, mivel nem ejtek szót azokról a lírikusokról, akik a két folyóirat alapítása előtt nem sokkal hunytak el, ennek azonban az az oka, hogy elsősorban az a kritikusi szerep érdekel, amelyet az adott folyóirat a költői szövegek kiválasztásával és a kísérő kommentárokkal együtt a kortárs szerzők számára kijelöl. Vizsgálatom ugyanakkor nem lesz túlságosan elmélyült, célja egy első adatgyűjtés.

A kor francia költőinek szövegeit és az *NRF*-ben megjelent recenziókat áttekintve viszonylag hosszú listát kapunk: Paul Éluard, Aragon, Breton, Michel Leiris, Desnos, Henri Michaux, Valéry és Claudel. Henri Michaux első, *Qui je fus* (Aki voltam) című kötetét 1927-ben Jean Paulhan folyóirata közölte. Valéry Larbaud az irodalomkritikát szerette jobban. A költők között azonban gyakran találunk művészetkritikusokat is, így Leirist, aki pályafutását Max Jacob égisze alatt kezdte, sokszor írt például Éric Satie-ról a *Chronique* című rovatba, és 1936-ban Marcel Duchamp *La mariée mise à nu par ces célibataires* (A menyasszony, akit éppen agglegényei meztelenítenek le) című művéről értekezett[387]; de említhetnénk Pierre Jean-Jouve-ot is, aki Alban Berg con-

[386] A francia nyelvű, Poésie en action: les contemporains français sur les pages de La *NRF* et de *Nyugat* c. előadás elhangzott a *La NRF et Nyugat: entre traditionalisme et modernité* c. konferencián (MTA Irodalomtudományi Intézet – Francia Egyetemközi Központ), magyarra fordított változatát teszem közzé, melynek elkészítésében Förköli Gábor működött közre.

[387] *NRF*, 1936. december 1., 1087–1089.

certójáról, vagy Raymond Queneau-t, aki Jean Hélion festményeiről írt. Ez a tendencia a 20. századi francia költészet sajátossága, amikor is az írók nem félnek a sajátjuktól eltérő területekre merészkedni. Szövegeik élénk dialógust folytatnak a festészettel, illetve a zenével is.

A *Nyugat* a kortárs franciák közül 1912-ben Claudeltől közölt három verset Szép Ernő fordításában, 1933-ban Valéry *Tengerparti temetőjét* (*Cimetière marin*) Kosztolányi Dezső, a *Hajnal* (*L'Aube*) című versét Nagy Endre fordította le a folyóirat számára, Francis Jammes *Lágy gyantacsöpp csörög (La gomme coule)* című verse pedig Tóth Árpád fordításában jelent meg 1917-ben. Komor András a Radnóti Miklós és Vas István által készített 1940-es Apollinaire-válogatás egyoldalúságát elemezte. Arról, hogy az *NRF* szövegválasztásait figyelembe vették volna, nem beszélhetünk, mivel nem volt közvetlen személyes kapcsolat a két folyóirat között, kivéve az *NRF* prózaíróit, akikkel Gyergyai folyamatosan összeköttetésben állt.

A folyóiratok a kor irodalmárainak ízlését döntően formálták, ahogy Aurélien Sauvageot is írja 1937-es *La découverte de la Hongrie* (Magyarország felfedezése) című könyvében: „Némi éleslátással könnyű észrevenni, hogy a beszélgetőtársaitok által választott olvasmánylistát a francia folyóiratok és irodalmi periodikák nagylelkű és a szó szoros értelmében érdek nélkül adott tanácsai diktálták. Vegyük észre, hogy első helyen a *Nouvelle Revue Française* és győzedelmes csapata áll. Utána jön a *Les Nouvelles Littéraires*."[388]

Az *NRF* kevésbé fajsúlyos műfajai, mint a „jegyzetek" vagy a „krónikák" egyre gyakoribbak lettek az 1920-as években, és az esszé is fontos műfajjá vált; 1929-ben jelent meg a kortárs esszéantológia Benda, Suarès és Alain szövegeivel. Rémy Gourmont azt szorgalmazta, hogy a kritikus legyen nyitott minden egyes irodalmár személyiség egyedi

[388] „Avec un peu de perspicacité, il sera aisé de découvrir que le choix des lectures de vos interlocuteurs est dicté par les conseils généreux et littérairement désintéressés des revues et des périodiques littéraires français. Notons tout de suite que *La Nouvelle Revue Française* domine, faisant triompher son équipe. *Les Nouvelles littéraires* viennent ensuite." Aurélien Sauvageot: *La découverte de la Hongrie*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, 163–164.

karakterére;[389] ehhez közel állt Du Bos azonosuláson alapuló kritikája is, amely az „approximáció" (közelítés) technikáját alkalmazta, vagyis olyan megközelítést, melynek ideális foka az azonosulás (assimilation) lenne. Az *NRF* munkatársai közül többen is csatlakoztak ehhez az irányzathoz. Jacques Rivière kritikai munkássága, amely az adott tárgyra koncentrált, valamint Alain csodálattal telített elköteleződése, sőt egybeolvadása is leginkább ehhez az irányzathoz sorolható.

Igaz, hogy Szávai Nándor vagy André Maurois is – hogy Alain egyik híres tanítványát is idézzük, aki előszót is írt a mester *Propos* (Elmélkedések) című könyvének a Pléiade sorozatában megjelent kiadásához – úgy gondolták, hogy ezek az elmélkedések akaratból és az akarat kapcsán jönnek létre. Egyrészt akaratból, mert „a nélkül az eltökéltség nélkül, hogy meghatározott időbeosztás szerint írjunk, ezek a sommás költemények sosem jöttek volna létre". Másrészt az akarat kapcsán, mivel Alain szerint „Szilárd egyensúlyt kell tartani két szélsőség között: az egyik azt hiszi, hogy mindenre képesek vagyunk, a másik meg azt, hogy semmire sem."[390] Az akarat cselekvés, nem azt jelenti, hogy cselekedni fogok, hanem azt, hogy cselekszem. Ha az elképzelés menet közben megváltozik, akkor a gondolat többé már nem lehet más, csak a cselekvés leánya. A cselekvés az akarat megvalósulása a világban, az az út, amely a képzelettől a valóság felé vezet, a szenvedélyektől a bölcsességig, a természettől a szabadságig, végső soron tehát nem más, mint saját magunk birtokba vétele, vagyis önmegtisztítás (auto-appropration). Akarok, tehát vagyok.

Ez az akcionizmus, illetve voluntarizmus áll annak a jegyzetnek a középpontjában, amelyet Benda írt Péguy álláspontjáról, aki csakis annyiban csodálta a filozófiai irányzatokat, amennyiben azok „jól verekedtek". A részlet így folytatódik: „A szellem embereiben ma mind sűrűbben találkozunk ezzel a törekvéssel, hogy tudniillik a filozófusok

[389] L. az előszót in *Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1920 [1896], 13.

[390] „Il faut se tenir ferme entre deux folies, l'une de croire que l'on peut tout, et l'autre de croire qu'on ne peut rien." Idézi Maurois in Alain: *Propos*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, X.

cselekvésbeli erényeit magasabbra taksálják értelmi erényeiknél. Alain amaz *Emlékezések*ben, amelyeket Lagneau-ról írt (*Souvenirs concernant Lagneau*) úgy próbál mesteréről magasabbrendű fogalmat adni, hogy erélyét és határozottságát legalább annyira magasztalja, mint értelmét."[391]

Alainnek ebből a határozott, de látens szemszögéből vizsgálom azt a kontextust, amelyben az *NRF* hasábjain a francia költők írtak. Magyarországon ez a szempont nem hatott sem a szerkesztői választásokra, sem a prózaírók véleményére, és a kérdés sem vetődött fel egészen a Babits és az írástudók árulása, valamint a költő Benda-fordítása kapcsán fellángoló vitáig.

Az első olyan szöveg, amely a kortárs költészetet tárgyalta, 1909. augusztus 1-jén jelent meg az *NRF*-ben, és a *Poesia* című folyóiratnak azt a számát tárgyalta, amely Marinetti futurista kiáltványait közölte.[392] Jacques Copeau ironikus hangon kérdőjelezte meg a mozgalom mint iskola fontosságát, Marinettit pedig egyszerű mecénásnak nevezte, aki Itáliából érkezve meg akarja hódítani Párizst. A *Nyugat* 1910-ben szállt szembe az avantgárddal. Babits a futurizmust az eredetiség hiányával vádolta, mégpedig a szerző által dedikált kiadványok alapján: „Au directeur de *Nyugat* hommage sympathique de *Poesia*" (A *Nyugat* szerkesztőjének szívélyes üdvözlettel a *Poesia*). Balázs Béla hasonló véleményen volt: „Túl könnyű [ti. vitatkozni velük"][393]. Szabó Dezső ironikusan kommentálta a kiáltványt, ám a *Le Monoplan du Pape* (A pápa monoplánja) című verses politikai regényről már elfogulatlanabbul írt. Albert Thibaudet tollából hasonló bíráló megjegyzések születtek a szürrealiz-

[391] „Cette volonté de louer les philosophes pour leurs vertus d'action plus que pour leurs vertus intellectuelles est très fréquente aujourd'hui chez les hommes de pensée. Dans ses *Souvenirs concernant Jules Lagneau*, Alain, voulant donner une haute idée de son maître, exalte au moins autant son énergie et sa résolution que son intelligence." Julien Benda: *Az írástudók árulása*, Babits Mihály tanulmányával, ford. Rónai Mihály András, Budapest, Anonymus, 1945, 149, 348.

[392] 82–83. *Poesia* et le futurisme.

[393] *Nyugat*, 1912/7. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00101/03268.htm (Letöltés: 2017. március 1.)

musról is 1925-ben: „A szürrealizmus létezik. (...) Egy bizonyos dolog tudomásulvételénél fogva létezik: a tudattalan tudomásulvétele, a szervetlen megszervezése révén, mindaz által, ami megáll és nem áll meg, az oldható hal képében. Régen, amikor azt mondtuk: rue de la Grenelle – akkor vagy a Közoktatásügyi Minisztériumra gondoltunk, vagy az *NRF*-re, a nyugalom lakhelyeire. Ma a szovjet nagykövetség vagy a Szürrealista Kutatások Irodája jut eszünkbe róla (...). André Breton *Manifeste du surréalisme*-ja (Szürrealista kiáltvány), Louis Aragon *Vague de Rêves*-je (Álomhullám), amellyel a szerző a *Commerce* lapjait elárasztja (...), bőséges, már-már túlságosan is bőséges fényárral (...) vonja be a szürrealista mozgalmat. Akárcsak Mallarmé, én is jobban örülnék, ha egy kicsivel több homályosságot csempésznének vissza bele (...). A szürrealizmus maga a könnyűség, az álmok könnyűsége."[394] Albert Thibaudet a két világháború közötti időszak igen megbecsült kritikusa volt, aki a *Nouvelle Revue Française* krónikarovatába 1912-től haláláig írt. Az *NRF* csak 1920-tól, a folyóirat első világháború alatti elhallgatása után kezdve nyerte el klasszikus formáját Marcel Arland-nak, Thibaudet-nak, a gondolkodó Alainnek köszönhetően, valamint Jean Paulhan szerkesztői munkája révén. Amikor 1936-ban Thibaudet meghalt, Paul Valéry azt írta róla nekrológjában, hogy akkor ismerkedett meg vele, amikor Mallarmé költészetén kezdett el dolgozni. Thibaudet-t „a lírikusok közé" helyezte, ám megállapította, hogy „kritikai líraiságának élét tompította a pontosságra való törekvése." Úgy látta, „senkinek nem volt nála nagyobb tehetsége ahhoz, hogy az Irodalom hatalmas erdejében új

[394] „Le surréalisme existe. (...) Il existe par une conscience: conscience de l'inconscience, organisation de l'inorganique, tout ce qui tient ou ne tient pas, dans l'image du poisson soluble. Quand on disait naguère : la rue de Grenelle, - cela signifiait soit le ministère de l'Instrucion Publique, soit la *N.R.F,* deux maisons de tout repos. Aujourd'hui cela veut dire l'ambassade des soviets ou le Bureau d'études surréalistes (...) *Le manifeste du surréalisme* d'André Breton, *la Vague de Rêves* que Louis Aragon fait déferler dans *Commerce* (...) répandent sur le mouvement surréaliste (...) une lumière abondante, même trop abondante. Je voudrais, comme Mallarmé, qu'on y remît un peu d'obscurité. (...) Le surréalisme c'est la facilité, l'immense facilité des rêves." Albert Thibaudet: Réflexions sur la littérature. Du surréalisme, *NRF,* 1925. március 1., 333–341.

perspektívákat nyisson".[395] Néhány hónappal Thibaudet cikke után Roger Vitrac *A szerelem rejtelmei* (*Les mystères de l'amour*) című darabján keresztül Antonin Artaud védelmébe vette a szürrealizmust: „Senkinek soha meg nem fordult a fejében, hogy a szürrealizmus olyan tevékenység lenne, amely képes pusztán az automatikus írás segítségével felszabadítani magát. A szürrealizmus tökéletesen összeegyeztethető a szellem bizonyos tisztánlátásával. Ebben a tisztánlátásban egy felsőbbrendű logika is részt vesz, amely arra ösztönöz, hogy a tudatalatti által javasolt elemek közül néhány olyat is kiválasszunk, amelyet a rendszeres logika mellőzne."[396] Ez a hétköznapi értelemhez képest felsőbbrendű logika ennek az értelemnek a lerombolásához vezet, ami Artaud egyik kedvenc módszere.

Tristan Tzara *Sept manifestes Dada* (Hét Dada kiáltvány) című művéről Marcel Arland meglehetősen sommás véleményt közölt: „Nem szabad mást belelátni ezekbe a kiáltványokba, mint tiltakozást egy bizonyos lelkiállapot és irodalmi állapot ellen. Nem szabad beléjük látni semmilyen erőfeszítést sem, hogy kiszabaduljunk ebből az állapotból. (...) Ez ma Franciaországban a nihilizmus legteljesebb összefoglalása."[397]

Mindannak, amit eddig elmondtunk, az ellenpólusán áll egy bizonyos Joseph Delteil, aki Blaise Cendrars *Az arany* (*L'Or*) című művéről írott 1925-ös recenziójában azt hangsúlyozta, hogy ez a szöveg egy akarat, az ember akaratának a története, egyike azoknak a történetek-

---

[395] „... parmi les lyriques, mais son lyrisme critique était bien tempéré par le soucis d'exactitudes (...) personne n'était mieux doué que lui pour l'art de créer des perspectives dans l'énorme forêt des Lettres." Paul Valéry: Albert Thibaudet, *NRF*, 1936. július 1., 5–6.

[396] „Il n'a jamais été dans la pensée de personne de considérer le Surréalisme comme un mode d'activité capable de se libérer par le seul moyen de l'écriture automatique. Le Surréalisme est parfaitement conciliable avec une certaine lucidité dans l'esprit. A cette lucidité une logique supérieure participe, qui induit à choisir, parmi les éléments proposés par le subconscient, un certain nombre de ceux que la logique systématique écarterait." *NRF*, 1925. szeptember 1., 366–367.

[397] „Il ne faut pas voir en ces manifestes autre chose qu'une protestation contre un état d'esprit et un état littéraire. Il n'y faut même pas voir un effort pour sortir de ce double état. (...) C'est le plus complet abrégé de nihilisme que nous ayons en France." *NRF*, 1925. február 1., 234.

nek, amelyek büszkeséggel tölthetik el az emberi lényt: „Cendrars hihetetlenül szárazon és hidegen írja könyvét. A könyvelés stílusa ez. Nincs már semmi, de abszolút semmi sem az idős Cendrars-ból, a *Poèmes élastiques* (Rugalmas költemények) Cendrars-jából. Nincs több kép, nincs több gyönyörködtető szóegyüttállás. Csak számok, csak tények. Egy cselekvő ember fedélzeti naplója. / Bevallom, hogy örültem volna egy kis költészetnek, néhány mondat erejéig."[398]

1931 augusztusában Aragon, Ungaretti, Éluard és Tzara egy-egy levelet írt válaszul Georges Ribemon-Dessaignes *L'Histoire de Dada* (A dada története) című szövegére. Ungaretti, aki levelét úgy írta alá, hogy „fasiszta", még a költészetet is a harc akarásaként definiálta: „Nem »költő« vagyok, hanem »ember« – és ez a faj bizony igen ritka –, aki mindig is tűzzel emésztette saját életét egy olyan célért, amely az embernél nagyobb, és ez nem más, mint a költészet maga." És hozzáteszi: „Breton az emberek vezetéséről szőtt álmával számomra mindig is egy megható lény marad. Nem a gondolatai – milyen ostoba gondolatok is ezek! –, hanem a vér erőszakossága vonz engem benne."[399]

Úgy tűnik, a vitát André Breton és André Rolland de Renéville élénk levelezése zárta le, amely utóbbi szerzőnek a *Dernier état de la poésie surréaliste* (A szürrealista költészet legfrissebb állása) című, az *NRF* 1932. februári számában megjelent cikkéről folyt. Ebben a levelezésben Breton elmarasztalta Rolland de Renéville-t, amiért túl szigorú volt René Charral szemben, amikor a *Second Manifeste du surréalisme* (Második szürrealista manifesztum) egyik bekezdését tárgyalta. Chart (1907–1988) még Éluard fedezte fel, miután megjelent az első, *Arsenal*

[398] „Cendrars l'écrit avec une sécheresse, une froideur incroyables. C'est le style des bilans. Non, plus rien, absolument rien du vieux Cendrars, du Cendrars des *Poèmes élastiques*. Plus une image, plus une belle alliance de mots. Mais des chiffres, des faits. Le journal de bord d'un homme d'action./ J'avoue qu'un peu de poésie ne m'eût pas déplu, quelques phrases." *NRF*, 1925. május 1., 944–945.

[399] „Je ne suis pas un 'poète' mais un 'homme' – l'espèce en est rare en effet – qui a toujours brûlé sa vie pour quelque chose de bien plus grand que l'homme et cela, en effet, c'est de la poésie. (...) Breton reste pour moi, avec son rêve de 'conducteur d'homme', un être émouvant. Ce ne sont pas ses idées – les idées de la bêtise! – mais la violence du sang qui m'attire en lui." *NRF*, 1931. augusztus 1., 327–330.

(Arzenál[400]) című kötete 1929-ben. Párizsban megismerkedett a szürrealista csoport tagjaival, Bretonnal, Aragonnal. A mozgalomhoz tartozásának négy éve alatt Éluard-ral és Bretonnal közösen adta ki a *Ralentir, travaux* (Vigyázat, dolgoznak) című kötetet 1930-ban, majd részt vett az új, *Le Surréalisme au service de la révolution* (A szürrealizmus a forradalom szolgálatában) című folyóirat megalapításában. Szövegei a csoport festői (Dalí, Kandinszkij, Picasso) által készített illusztrációkkal jelentek meg. Az 1934-es *Le marteau sans maître* (A mester nélküli kalapács) még bizonyos fokú rokonságot mutatott a csoport többi munkájával, azonban már egy sokkal személyesebb művészi utat sejtetett. Breton 1932-ben ki is emelte, hogy Char áttetszősége és kitartása révén a *Ralentir, travaux* számára „folyton változó kötőelemként", egyesítő tényezőként szolgált Éluard és Breton mellett.[401] Igaz, hogy *Fureur et mystère* (*Furor* és misztérium[402]) című könyve, amelyben végre saját hangján szólalt meg, csak 1948-ban, a felszabadulás után jelent meg, ám Rolland de Renéville válasza azt mutatja, hogy a kritikusnak nem volt jó szeme ezen a téren: „Kijelentem, hogy meggyőződtem azoknak a vélekedéseknek az igazságáról, amelyeket René Char úr hirdet, mivel ön kezeskedik értük, viszont nem tudom minden nehézség nélkül osztani az ön véleményét ezeknek a műveknek az értékével kapcsolatban. Nem csak terjedelemre soványkák, és nem győzök csodálkozni, amikor ön Hegelt és az ő abszolútum definícióját idézve beszél a jelentőségükről."[403] És éppen ezen az alapon, a cselekvés és a realizmus szemszögéből mutat rá az immanens ellentmondásokra a szürrealisták műveiben, nevezetesen a *Second Manifeste du surréalisme* és Tristan Tzara *Essai sur la situation de la poésie* (Esszé a költészet helyzetéről)

[400] A *Világirodalmi Lexikon Fegyvertár*nak fordítja.

[401] *NRF,* 1932. július 1., 151–158.

[402] A *Világirodalmi Lexikon Düh és rejtelem*nek fordítja.

[403] „Je me déclare convaincu de la réalité des convictions que professe M. René Char, puisque vous vous en portez garant, mais j'éprouve des difficulté à partager votre opinion sur la valeur de ses oeuvres. Leur minceur ne me paraît pas que matérielle, et je demeure plein d'étonnement à vous voir invoquer Hegel et sa définition de l'absolu pour en caractériser la portée." *NRF,* 1932. július 1., 151–158.

című szövege közötti ellentmondásra, miközben a második kiáltványban Breton arra a következtetésre jutott, hogy a szürrealista gondolat nem marad következmények nélkül, „éppúgy, mint ahogy a forradalom eszméje is arra törekszik, hogy közelebb hozza a forradalom napját, különben ezek az eszmék minden értelmüket elvesztenék"[404]. Tzara viszont – ahelyett, hogy elmélyedt volna a hegeli tanításban –kijelentette, hogy „ha a szürrealizmus mindenestül (...) szembeszáll a polgári kultúrával, és következésképpen a forradalom szolgálatába kell állnia, akkor a költészet, amelynek különben a szürrealizmus hatására végig kell járnia a maga ciklusát, nem fejthet ki hatást a valóságra, mivel arra a szó szoros értelmében csak a poézisrésze mint kifejezőeszköz lenne képes, annak viszont fokozatosan csökkennie kell.[405]" Rolland de Renéville azt veti a szemére, hogy az így felfogott, a költészetet és a valóságot elválasztó szakadék oda vezet, hogy a költészetnek egyetlen célt hagyunk meg, azt, hogy megszervezze a jövő társadalmában a munkások szabadidejét, majd Tzarát idézi: „Meg kell szervezni az álmot, a semmittevést és a szabadidőt egy kommunista társadalom érdekében, ez a költészet legsürgetőbb feladata."[406] Rolland de Renéville azzal zárja gondolatmenetét, hogy olyan célt vázol fel a költészet számára, amely egész más, mint az emberek szórakoztatása. Számára a költői tevékenység nem más, mint „a valóság felé feszülő gondolkodás aszkézise". Ebben a vitában – kevésbé kifinomult módon – Thibaudet álláspontját foglalja el, aki egy adott mű realizmusát értékelve számon kéri rajta, hogy „mélységében mutassa be a valóságot": „A realizmus (...) csak akkor fogadja el a művészi értéket, ha a részletei, egyediségei elég jelentőség-

---

[404] „... au même titre que l'idée de Révolution tend à faire arriver le jour de cette révolution, faute de quoi ces idées perdraient tous sens."

[405] „Si le surréalisme, en son ensemble (...) s'oppose à la culture bourgeoise, et doit, par conséquent être mis au service de la Révolution, la poésie que, par ailleurs, le surréalisme doit amener à parfaire son cycle, ne peut agir sur la réalité, car c'est sa part de poésie moyen d'expression qui en serait seule à la rigueur capable, et celle-ci doit tendre à diminuer progressivement."

[406] „Il faut organiser le rêve, la paresse, le loisir, en vue de la société communiste, c'est la tâche la plus actuelle de la poésie."

teljesek ahhoz, hogy megmutassák a meghatározhatatlan sejtelmek erejét, és hogy egy nagy egész élő arcaiként mutatkozzanak meg. Ugyanígy a tiszta szimbolizmus is önmagában csak holmi lecsupaszított intellektuális dolog lenne, esztétikai testét pedig csak a pontos és erőteljes realizmusban találhatja meg."[407]

Menjünk egy kicsit vissza az időben: Dujardin az intellektuális jellegétől megfosztott költészet pártján áll, Brunetière pedig Mallarméban Zola ellenirányzatát látta, így hát 1896-os írásában nem kritizálta őt. A *Kockadobás* (*Un Coup de dés*) 1914-ben jelent meg az *NRF*-ben, az *Igitur* pedig 1923-ban (mind a kettő poszthumusz). Michel Leiris 1936-ban az *Igitur*ra igazodási pontként hivatkozott, és mint írta, Mallarmé ezt a „bezárkózást", ezt a „kristályosan tiszta nyelv"-et és „tiszta költészet"-et kereste. (Leiris ekkoriban veszett össze a szürrealistákkal, mivel 1929-ben a Georges Bataille által szerkesztett *Documents* című folyóirat titkára lett, Breton pedig egy konkurens vállalkozásba kezdett.)

Claudel függetlensége a valóság problematikájában a folyóiratot lapozgatva teljesen világos. 1936 áprilisában *Opinion pour l'éther* (Vélemény az éter mellett) című cikkében a következő kérdést tette fel: Mi a művészet? Mi a költészet? „A művészet, akárcsak a tudomány, egyfajta magatartás a valósággal szemben. Akárcsak a tudománynak, a művészetnek is az a célja, hogy rákérdezzen a valóságra, és ahhoz, hogy érdemi vagy hasznos válaszokat kapjon, megfelelő kérdéseket kell neki feltennie. Hogy hozzájussanak ezekhez a válaszokhoz, a művészet és a tudomány különböző eszközöket használ, és magának a költészetnek is van egy saját technikája, amelyet részben a hagyomány kínál fel neki,

[407] „Le réalisme (...) ne prend une valeur d'art que si ses détails, ses particularités sont significatifs au point de dégager des puissances de suggestions indéfinies, d'apparaître comme les visages vivants de tout en ordre. De même, le symbolisme pur ferait par lui-même quelque chose d'intellectuel et de décharné, il ne peut trouver sa chair d'esthétique que dans un réalisme précis et puissant." *NRF*, 1936. április 1. 624–625.

viszont ezen felül elsősorban a kérdező saját nyelvéhez és különleges nyelvhasználatához alkalmazkodik."[408]

1937-ben egy köztisztviselő levelében Julien Benda *Un Régulier dans le siècle* (Egy szerzetes az évszázadban) című írására, valamint *Az írástudók árulásá*ra (*La Trahison des Clercs*) történtek utalások. Ezeket a szövegeket olvasva a cselekvés fogalmáról és a valósághoz való viszonyáról szóló vita kellős közepén találjuk magunkat. Benda könyve a politikai szenvedélyt és a realista ideológiát tárgyalja. Támadja Nietzschét, Péguy-t, Maurice Barrèst, valamint – noha Benda életművében vannak bizonyos neoklasszicista vonások – Charles Maurras Action Française-ét.

Magyarországon viszont nem Benda könyve, hanem a korabeli költészet egyik kulcsfigurájaként és a *Nyugat* legintellektuálisabb szerzőjeként számon tartott Babits sokkal radikálisabb és mélyebb esszéje váltott ki vitákat a szellemi életben. Babits a karteziánus racionalitást állította szembe korának irracionális gondolataival, ide értve Bergson életfilozófiáját, aki szerinte „misztikus, idegen a francia szellemtől", és akinek egy másik nagy bevezető tanulmányt szentelt. Ez a bírálat más formában Benda *Az írástudók árulása* című könyvében is megjelenik, ahol is a szerző újrafogalmazza a „Gondolkodom, tehát vagyok" tételét, mivel úgy találja, hogy a „Cselekszem, tehát vagyok" jobban illik saját korához, és a bergsonizmus „igazi képlete" az, hogy „Gyarapodom, tehát vagyok." A modern filozófiát pedig elmarasztalja azért a törekvéséért, amelynek célja, „hogy az eszmélet gyakorlati jellemvonását lényegi jellegévé tegye meg, tudatosságát pedig másodrendű vonássá csökkentse".[409] (Ezt a tanulmányt Babitsnak egy a háború „veszedelmes ideológiájá"-ról írott, 1917-ben publikált cikke előzte meg. Bendától *Az írástudók árulását* csak 1944-ben fordították le magyarra, és csak

[408] „L'art comme la science est une attitude en présence de la réalité. L'art comme la science a pour objet d'interroger la réalité et pour en tirer une réponse significative ou utile de lui poser des questions justes. Pour obtenir ces réponses l'art et la science emploient des moyens différents, et la poésie elle-même a une technique, en partie suggérée par la tradition, mais pour le surplus et surtout adaptée à l'idiome propre et à l'utilisation particulière de l'interpellateur." *NRF*, 1936. április 1., 624–625.

[409] Benda: *Az írástudók árulása*, 211, 353.

a háború után adták ki.) Benda könyve két évvel Sauvageot-nak az Alainről írott és a Nyugatban megjelent tanulmánya előtt látott napvilágot, vagyis 1927-ben, egy évvel Alain *Propos sur le bonheur* (Gondolatok a boldogságról) című könyve után. Jól tudjuk, hogy Benda műve az értelmiségiek megfutamodását kárhoztatta, azt állítva, hogy elárulták azt a küldetésüket, hogy az elvont igazság papjai legyenek, és engedtek egy olyan elköteleződés kísértésének, amely időszakos vagy szellemi hatalmak szolgálatába állította őket. Babits szerint az Európában uralkodó szellemi közöny annak volt köszönhető, hogy a szellem emberei fejet hajtottak a tényeknek, és az ész nem volt többé ura és bírája az emberi tetteknek. Alain egykori diákja, a később nyelvésszé váló Aurélien Sauvageot készítette egyébként az egyik, ha nem a legjobb magyar-francia, francia-magyar szótárt. Amikor Sauvageot Alainről szóló cikkét írta a *Nyugat*ba, Alain éppen Bergson utódaként a párizsi Lycée Henri IV filozófiatanára volt. Sauvageot Alain gondolkodásáról azt írta, hogy az a dolgok leckéje, olyan lecke, amely a dolgokról szól. Miután a *81 chapitres sur l'esprit et les passions* (81 fejezet a szellemről és a szenvedélyekről) és a *Les idées et les âges* (Eszmék és korok) alapján bemutatta gondolatvilágát, Sauvageot arra a következtetésre jutott, hogy Alain filozófiája a szó platóni értelmében vett politika, vagyis a társadalom történetéről, a mindennapok eseményeiről való gondolkodás, és nem más, mint a *civitas* életével kapcsolatos közösségi és egyéni tettek értékelése, amely nem egy normatív gondolkodás eredményeként születik meg.[410] A *Mars ou la guerre jugée* (Mars vagy az elítélt háború) című 1921-es könyv meggyőző ítéletet hozott a háborúról, és ez Alain más írásaival együtt rávehették volna Bendát, hogy megváltoztassa a kor értelmiségijeiről alkotott egysíkú véleményét.[411]

Alainnek mint Jules Lagneau szellemi örökösének a gondolkodása ezeknek az *NRF* számára írott töprengéseknek és krónikáknak köszönhetően az európai gondolkodás történetének egy kevésbé látható vonulatába tartozik. Ez a gondolkodás az ember egész lényét elkötelezi a sa-

[410] Aurélien Sauvageot: Egy hű írástudó: Alain, *Nyugat*, XXII. évf., 1929/1, 780.
[411] Uo., 781.

ját szabadságával szembeni felelőssége – vagyis azzal az autonómiával szemben, amely illúzió – és a *civitas* iránt.

Ez az értelmiségi magatartás nagyon közel áll ahhoz a válaszhoz, amelyet a filozófus Szilasi Vilmos fogalmazott meg a Babits esszéje körül kibontakozó vitában.[412] Akárcsak Benda, ő is Kantból, valamint mesteréből, Renouvier-ből indult ki, ám nem gondolta, hogy az igazságok örökkévaló princípiumok lennének, inkább úgy vélte, hogy olyan szüntelenül gyarapodó tudást jelentenek, amely az életben és a cselekvésben alakul ki. Ezért az értékek világa nem különül el mereven az élet világától, és az igazság nem az élet fölött álló princípium, hanem maga az élet az igazság, és mi ebben az igazságban létezünk. Az élet és az igazság szoros kapcsolatának ez a fenomenológiai-egzisztencialista értelmezése Husserltől és még inkább Heideggertől származik. A *Lét és időt* 1927-ben adták ki, ugyanabban az évben, amikor Julien Bendától *Az írástudók árulását*. (Babits is kapott belőle példányt Szilasitól, aki időnként – amikor nem foglalták le a csersavval kapcsolatos kísérletei – azon a tanszéken tartott szemináriumokat, amelyet Husserl, később pedig Heidegger vezetett.)

Ezzel a vonulattal helyezkedett szembe Babits, aki Bendához hasonlóan úgy gondolta, hogy az írástudó, mihelyt kizárólag a cselekvésben hisz, és nem a szépségben, elárulja az igazságot – legyen az esztétikai vagy más jellegű. Ez az elmélyült törekvés fejeződik ki *Az írástudók árulása* mottójában is, amely egy Renouvier-től vett mondat: „A világ egy nagy transzcendens igazság hitének hiányában szenved."[413]

Az *NRF* lapjain 1909 és 1937 között megjelent szövegrészletekből kiindulva efféle összegzés készíthető költészet és cselekvés közötti különféle kapcsolatokra és a szürrealizmus megítélésére vonatkozóan. Mindez jól mutatja azt a szellemi közeget, melybe mint előzménybe lépnek bele Yves Bonnefoy és a jelenlét francia költői.

---

[412] L. a Szilasi és Babits levelezését a következő cikkben: Kenyeres Zoltán: A kettészakadt irodalom és *Az írástudók árulása*, *Irodalomismeret*, IV. évf., 1993/3 (december), 16–20.

[413] „Le monde souffre du manque de foi en une vérité transcendante."

# 2. SZ. MELLÉKLET

## Szövegközlések és fordítások

### YVES BONNEFOY: *HÁTORSZÁG* (RÉSZLETEK)[414]

Kereszteződéseknél gyakorta éltem át nyugtalanságot. Ezekben a pillanatokban úgy érzem, hogy azon a helyen, vagy majdnem, két lépésre az úttól, amelyen nem indultam el, és amelytől máris távolodok, igen, ott nyílik meg valamiféle magasabb lényegű táj, ahol élhettem volna, és most elvesztettem. Ugyanakkor a választás pillanatában semmi nem jelezte, semmi nem sugallta, hogy arra az útra kellett volna lépni. Szememmel követhettem gyakran, s igazolva láthattam, hogy nem megy új földrész felé. Ám ez nem nyugtat meg, mert azt is tudom, hogy a másik ország nem a műemlékek vagy a talaj elképzelhetetlen tulajdonságaitól kiemelkedő. Nem ízlésem szerint való ismeretlen színekről vagy formákról álmodni, sem a világ szépségének meghaladásáról. Szeretem a földet, amit látok, feltölt, olykor még el is hiszem, hogy a hegycsúcsok tiszta vonala, a fenséges fák és a víz fürge mozgása egy vízmosás mélyén, vagy egy templomhomlokzat kecsessége bizonyos órákban és bizonyos tájakon intenzitásuknak köszönhetően szándékosan születhettek, a javunkra. Ennek a harmóniának értelme van, ezek a tájak és formák, bár még mozdulatlanul, elvarázsoltan talán, de beszéd, csak nézni kell és erővel odahallgatni, hogy az abszolútum megnyilatkozzon, bolyongásaink végén. Itt ebben az ígéretben van tehát a hely.

Mégis amikor erre a hitre szert teszek, akkor szakad fel belőlem legélesebben a másik ország, a másik táj gondolata, és megfoszt minden földi boldogságtól. Mert minél inkább meg vagyok győződve arról, hogy

[414] Megjelent: Bonnefoy: *Másik otthon*, 107–110.

az egy mondat, vagy inkább zene – egyszerre jel és szubsztancia –, annál inkább érzem, hogy hiányzik a kulcs, ami hallhatóvá tenné. Szétesettek vagyunk ebben az egységben, s amit az intuíció megérez, ahhoz a cselekedet nem tud odafordulni, nem tudja elszánni magát. S ha egy hang egy pillanatra tisztán kiemelkedik ebből a zenekari lármából, eltelik egy évszázad, aki beszélt meghal, s a szavak értelme elvész.[415] (…)

Akárhányszor Piero della Francesca *Battista Sforza diadala* című festményén a domblabirintusra – könnyű utak, végtelen háttér – tekintek, arra gondolok, ezt a festőt, sok más dolog mellett, ugyanaz foglalkoztatja. De szeretem, ennek égisze alatt, a nagy alföldeket is, ahol a horizont olyan alacsony, hogy azt a fák, majdhogynem a fű is eltakarja. Mert ilyenkor a láthatatlan és a közeli összemosódnak, a másutt mindenütt van, a közepe talán két lépésre, hosszú ideje úton vagyok, már csak egy kanyar, és észreveszem az első falakat, vagy beszélek az első árnyakhoz… A tenger kedvez az álmodozásaimnak, mert biztosítja a távolságot, és az érzékek szintjén a hiányzó teljességet is jelenti, de nem kizárólagosan. Látom, hogy a kiterjedt sivatagok, vagy egy kontinens ugyancsak üres úthálózata betölthetik ugyanezt a szerepet, vagyis teret adnak a tévelygésnek úgy, hogy eltérítik a figyelmet, mely először mindent felölel, majd felhagy vele. Még Amerika highway-i is lehetővé teszik, lassú, mintegy céltalan vonatai, az eléjük kiterített, kifosztott területek – de ebben túl sok az álmodozás, vagyis rossz. Ahogy behatolt velem a vonat Nyugat-Pennsylvaniába ebben az évben is, a szomorú, behavazott, legallyazott fák közötti gyárakon egyszer csak meglátom a *Bethlehem Steel* felirat ellentmondásos szavait, és ismét felvillan a remény, de ezúttal a föld igazságának kárára. Miután felhagytam azzal, hogy a léttöbbletet keressem ezeknek a jelenségeknek a felerősödésében, máris nem ott tartottam-e, hogy elképzeltem egy szenes hátsóudvart, szinte itt, valamiféle koszos mellékutcában, egy ajtót: és mindent, a feltámadt, mosolygó küszöbön, hegyeken, madárdalokon, tengeren túl? Így felejtjük el a ha-

[415] Bonnefoy: *L'Arrière-pays*, 9–11.

tárokat, vagyis világban való létünk erejét. Miközben Pittsburgh-hoz közeledtem, megértettem, hogyan hatolt be lépésenként a gnosztikus elutasítás a szépségből született és a kozmosz fogalmára emelkedett görög nyelvbe.

Annál is inkább értettem, mert persze a nosztalgiám is – annak legsötétebb pillanataiban – a világ elutasítása, miközben semmi nem érint meg jobban, ahogy az imént már említettem, mint a föld szava és hangsúlyai. Igen, valóban, vidékeink szépek, nem is képzelek semmi mást, békében élek ezzel a nyelvvel, messzi istenem csak két lépésre húzódott vissza, az ő Epifániája az egyszerű: mégis, a feltételezés, hogy az igazi élet ott van, abban az elhelyezhetetlen másutt-ban, elég ahhoz, hogy az „itt" a sivatag képét öltse. Látom ezt abban, amit a kényszerképzetem csinál abból, amit szeretek, ha magával ragad. Például hiszek a fényben. Olyannyira, hogy elgondoltam, hogy az igazi táj (szülőföld, haza) ebből született, véletlenül, vagyis egy olyan évszak és olyan hely egybeesésekor, amikor a fény erősebb volt. Az éjszaka és a nappal, mint mindenütt és mindenkor. De reggel, délben és este olyan teljes, olyan tiszta volt a kinyilatkoztatott fény, hogy az elkápráztatott emberek, akik már csak ellenfényben látták magukat mint tűzzel szegélyezett sötét formákat, többé nem értették a pszichológiát, csak a jelen igenje és nemje lakozott bennük, úgy kommunikáltak, ahogy a villámcsapás egyesít, amiből kimondhatatlan gyengédség, ihletett hevesség, abszolút forradalom született. De ha ezt álmodom, akkor mi nekem a fény itt, vagy ma, és mi az, amivel benne találkozom? Csak hiányok, melyek nagysága a vágyakozás, felkeresésük száműzetés.[416]

(…) Felesleges volt most már bármit is várnom, értettem, tudtam. Igen, a tények egymásra következésének szintjén megmagyarázhatatlan, a felületi pszichológia vagy a naiv erkölcs számára igazolhatatlan ez a vég, egy másik, ontológiai szinten túlságosan is természetes, sőt kötelező, mert szétnyitotta azt a rést, amely a könyvnek értelmet ad, és

[416] Uo., 18–23.

leleplezte a minden írással együtt járó (inherens) hibát. Ismét „elveszett" (valójában először a nappali fényben) az, ami egyébként is csak feltűnt, csak röviden szólt halott nyelvén, egy egyszerre váratlan és előre tudott, az élettől, még a tértől is sötét hiátussal elválasztott világból. De nem, hisz egyetlen pillanatig sem létezett. Ez a Róma a régész számára is csak hatalmas álom volt. Ennek jele a továbbhaladás tiltása egy mély, az eredet szimbólumának tekintett nyelven. Nincs ennél a figyelmeztetésnél kétértelműbb, mert végül is csak megismertetni tudta azt, amit elhomályosítani vélt, magában hordozva minden későbbi történést, mint növényt a mag. Az álom tere volt, ahol megállva haladunk, ahol már tudjuk, amit nem tudunk, ahol úgy teszünk, mintha szembeszállnánk „egy rejtélyes határral", mert meg akarunk szabadulni annak a másik határnak az evidenciájától, amit a végesség tudata mér az elmére. A könyv két titka nem egymásra következik, hanem egymásra vetül. És ebben el is tűnnek. A mindennapi létezésben, a múló idő, az elvesző lehetőségek, esélyek partján, a kasza csodás, feszült felfüggesztésében, a fiú észrevett valami fiatal lányt, akit szerethetett volna, de akkor az már választás lett volna, át kellett volna adnia magát a megtestesülésnek, a halálnak, és ő inkább „eltörölni" (még mindig Mallarmé nyelvén) szerette volna ezt a létezést, ellentmondásait, határait visszautasítani, mert azok a sajátjairól is szóltak volna, és azt esszenciájában, a végtelenben, időn kívül szerette volna újraalkotni. Azt hitte, ezzel a semmitől szabadítja meg a lányt, hisz nem éppen királynővé teszi? De egy szubsztancia, jövő nélküli világ királynőjévé, mert csak használta, az álmodozásaihoz, a művéhez, és ezzel a lány egy csapásra el is tűnt, az írás hézagai okán, az életéből, ami eztán forma lesz, nem sors. Minden és semmi. (...)[417]

*(Sepsi Enikő fordítása)*

[417] Uo., 123–126.

# VALÈRE NOVARINA: *POUR EN FINIR AVEC LE SACRÉ. LETTRE À ENIKŐ SEPSI*[418]

Mardi 15 septembre

Tu sais, chère Enikő – pour répondre à ta question –, comme je me méfie de ce mot « *sacré* » qui sépare, clôt le divin, enferme la déité entre quatre murs, nous l'interdit – au lieu que le *messianisme* l'ouvre et invite à l'approche, nous l'offre incarné : chacun des livres de la Bible ouvre un chemin, déplace un obstacle, ne barre jamais la route – veut non nous fair *voir* Dieu, ni le définir, ni le comprendre, mais le toucher et être touché par lui ; de tous *les dieux de l'univers*, celui des *messianistes* (les chrétiens au sens littéral) est le seul mis en chair comme nous, venant ici mourir comme nous et par sa mort nous indiquant le chemin pour renaître.

Dans l'Évangile, le Christ sans cesse touche, est touché : il y a dans le mot messie le souvenir d'une *onction* – et comme la présence d'une preuve tactile. Tout le contraire d'une mise à distance et d'un interdit.

L'incarnation, pierre fondamentale, « chair d'angle », axe central et âme du christianisme, nous parle à chaque instant de cette donnée, de ce *don de Dieu*, de sa venue : il s'offre en chair, tombe comme nous dans la mort ; nous touche, se croise à nous, se mêle à nous dans la croisée respiratoire de la prière, s'offre à nos lèvres – dans l'impensable échange théophagique : « Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui (Jn 6, 56).

« Dieu s'est fait homme pour que l'homme se fasse Dieu », la formule, je crois, est d'Irénée de Lyon : elle indique la *sainteté* comme une voie ouverte et non plus le *sacré* comme un mur d'interdits. Le Christ est un dieu touchant qui s'approche de nous.

[418] A szöveg franciául először Magyarországon jelent meg in Sepsi Enikő (szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 142–149. Később in Valère Novarina: *La quatrième personne du singulier*, 55–76.

La Bible est une symphonie d'*ouvertures* : depuis le passage de la mer Rouge, jusqu'à cet *epphata* araméen par lequel Jésus dit à l'aveugle « Ouvre-toi », et jusqu'à *Dé-couverte* qui est, à la lettre, le titre de l'Apocalypse : les eaux s'entrouvrent, les rideaux tombent, les murs se lèvent, le ciel s'enroule : tout ce qui séparait les hommes de la déité sera franchi – et, à la fin des fins, sera traversé le terrible *gué* de la mort. Le mot français *trépas* signifie magnifiquement que c'est un passage.

C'est ce que l'acteur Árpád Kóti a ressenti, par une géniale intuition *rythmique*, lorsqu'il m'a proposé – lui qui jouait dans *L'Opérette imaginaire* le mort qui revient, traverse et retraverse, sempiternellement en noir – de surprendre lors de son avant-dernier passage par un *saut de couleur* et d'entrer tout en blanc, « comme Yves Montand dans son récital », m'a-t-il dit… J'ai ajouté que c'était aussi comme Staline, à la fin d'un film de propagande soviétique : Staline singeant le Transfiguré et apparaissant en uniforme immaculé, en Christ sur le mont Thabor, comme dans les icônes de Novgorod, d'Andreas Ritzos ou de Théophane le Grec.

Je ne sais pas, Enikő, comment *L'Opérette imaginaire* et les neuf acteurs : Nelli Szűcs, Anna Ráckevei, Kinga Újhelyi, József Jámbor, Árpád Kóti, Attila Kristán, Tibor Mészáros, József Varga, Artúr Vranyecz ont fini par s'entendre si profondément… Artúr par quel miracle ?… Tout les séparait. Entre la langue hongroise et la langue française : *incommunication radicale.* Aucune syllabe de passage entre l'une et l'autre : deux étrangères absolues… Le miracle vient, en tout premier, du très-patient et très-profond travail de Zsófia Rideg, traductrice qui a transporté les choses, les a passées avec amour de l'une à l'autre rive du langage (j'aime me représenter la traduction comme un transfert, un *transport* : le renversement d'un fleuve en l'autre ; avec abandons et retrouvailles, union qui sépare, et mue de soi-même – tout cela que le grec dit d'un seul mot : *métaphore*) ; Zsófia Rideg a accepté cette petite traversée de la mort, ce passage par la perte, cette noyade qu'il y a à traduire; elle a façonné par *l'acte poétique* de la traduction un corps *tu*, embusqué sous le texte des lettres, comme une autre langue enfouie, animalesque et dansée, une langue en vie, qui en sait plus sur l'homme

et sur les dessous de la pensée que la surface plane des mots… C'est la rivière du rythme et le drame en couleurs des sons : un animal agissant. Car le rythme sait toujours en premier (et peut-être même en dernier, à la fin des mots) quelque chose que le langage ignorait ; il sait, il se rappelle *tactilement* quelque chose comme l'aventure de la pensée sortant d'animal ; il se souvient de l'architecture profonde de tout – et même du drame de la matière.

Loin de toute traduction normalisée, *égalitarisante*, aplanisatrice Zsófia est descendue dans la *singularité* et l'*insularité* du hongrois *jouer profond* avec ce qu'il y a d'incompréhensible dedans pour les Hongrois eux-mêmes. Jusqu'à la *langue à un*, jusqu'à ce qu'il y a au tréfonds de toute langue : le mystère du langage incommunicant. Jusqu'au plus matériel ; jusqu'aux sens des sons ; jusqu'au sens des temps ; jusqu'au *sens* du temps. Avec ce magnifique *s* du pluriel qu'il y a dans les mots *sens* et *temp*s.

Le langage sur le théâtre vient chercher la chair et la trouve : mais c'est d'abord *lui*, le langage, qui doit s'incarner – et non le personnage ! Un « personnage », on ne sait pas ce que c'est ; de même que l'« homme », personne n'a jamais vu qui c'était…

Les mots, sur le plateau, sont utilisés – non plus en surface comme sur le papier – mais en volume et en déploi et en *logique ondulaire*, comme dans le cerveau : on les entend, arborescents, tout en racines florissantes, volutes ambivalentes, en ramifications et en doubles feuillages jumeaux : il vient s'éprouver en vrai, non sur le papier mais dans le *secret public* de notre corps.

A la fin du *très-long* travail que demande le théâtre, un jour, souvent très tard, pour les acteurs et pour l'ensemble des spectateurs en face, soudain tout sonne vrai. Mais ce qui d'un instant apparaît, ce n'est plus notre langue usuelle, c'est l'idiome invisible, la ressassée langue muette du rythme : la langue toute neuve des enfants. Voici que les acteurs viennent soudain se rappeler *à vue* devant nous comment ils ont, tout d'un coup, appris à parler.

Le langage rejoint la nature sous nos yeux : il est une onde, un événement physique sur le théâtre, un déversement… Un animal

indépendant libre en mouvement : un liquide, une onde opérant l'espace – un acte surgissant. Un corps *insaisi* agissant entre nous et les autres. Entre *je* et *autrui*, il est le *troisième*, le *tournoyant*. Dans notre vie mentale-coporelle, le langage, si on écoute bien, est *devant* et *en avant*. Libre et *déjà là*. En avant de celui sui parle. Offert *devant nous* et nous offrant, nous qui le capturons et sommes délivrés par lui.

Dans l'*Opérette imaginaire* hongroise, sous le trépidant chaos rythmique et le carnaval des contradictions un *ordre* est pressenti : spectateurs et acteurs, murs de la salle, sol, plafond, plancher du plateau, bois des objets, tissus, mots, chansons de Paccoud... nous entendons ensemble tout ce charivari et nous attendons sa délivrance par un accord invisible.

A partir d'un seul point touché, soudain tout se dénoue : il y a un point en à- pic, un trou de vertiges, un point qui ne conclut pas parce qu'il est un point de chute ouverte, un hors-lieu (car le point est un *hors-lieu*) où s'ouvre et se ferme le drame tout entier – où le temps tout entier, le temps pluriel, s'engouffre et se dénoue : il prend le centre, perd le centre, se concentre, et nous délie. Un instant *donne* le vide du temps. Vide du temps, comme le point est le vide de l'espace. C'est ici, à leur *point vide*, à l'identique point vide de l'espace et du temps, que tout le drame s'accorde.

C'est d'abord avec la régularité d'une horloge qu'Árpád Kóti, qui *fait sans cesse le mort* dans *Képzeletbeli operett,* traverse la scène ; puis passe parmi nous par des interstices du récit, par des failles du temps chronique, des syncopes, par absences ; comme si – apprenant quelque chose par saisie charnelle de l'irrégularité rythmique – il en venait à découvrir publiquement devant nous *la diagonale du temps,* sa fuite, et à mesurer devant nous un autre temps que le temps qui enchaîne. Árpád Kóti a très bien ressenti qu'il ne jouait pas un mort mais un *ressuscitant* qui traverse la mort sans relâche.

Nous avons l'affaire à la résurrection parce qu'elle est en nous : parce qu'il y a, au fond du corps, un *envers de l'esprit*, un souffle qui trépasse se renverse et respire. Il faut toujours en revenir *là* : se remémorer, ne pas oublier : le retournement et le retour : le battement de la pensée, la

pulsation mentale, le *niement* du souffle. A la croisée profonde du vivant et au fond de la forge respiratoire et de notre cœur rythmique, *le temps bat*. Ne pas oublier, n'oublier jamais le *niement* du temps. Le temps pulsif, réversible, spasmé, spamal, pulsant, discontinu, avançant par sauts : le temps *contre toute attente* : il sait aller à l'envers, sauter les marches, se retourner contre lui ; le temps *éclipsant*, quittant la mesure, par écliples, par ellipses, sautant les degrés. Le temps par-dessus les chiffres. Le spectateur au théâtre attend ça : qu'on lui *démesure* le temps. Il attend, il entend le temps salvateur, exultant : le temps du retournement de la mort à la vie.

Je t'écris d'une île du Dodécanèse, immergé dans une langue que j'ignore : le grec ; une langue dans laquelle, j'aimerais parfois, dans un désir très enfantin, penser *justement parce que je l'ignore*. Comme marcher sur une terre ôtée sous mes pieds : une langue négative et se retirant – qui porte (si l'on commence à en comprendre, à en balbutier quelques mots) qui emporte toute la pensée vers le déséquilibre – et dans le boitement sans lequel rien n'avance. Une langue qui nous rappelle que les mots en savent plus que nous et qu'il faudrait un jour définitivement interdire l'expression « posséder une langue » : car c'est cet *ôtement*, cette ellipse, cette éclipse en nous, cette *coupe* sous nous, ce manque, cet amour (c'est-à-dire cette non-possession), qui donne au langage son pouvoir d'appel. Et le tranchant de la parole.

Je viens au théâtre voir l'animal humain *insoumis*, pris dans les filets des mots et s'en délivrant par la parole. J'entends s'écrire devant nous les traces orales de l'homme dans l'espace ; j'attends l'entrée dans le théâtre comme dans une prison joyeuse et dans le cirque de la chasse à l'homme ; j'entre dans un lieu où s'écrivent dans l'air des pensées d'animaux ; j'entre rire ; j'entends être délivré un instant de l'idolâtrie humaine.

Le spectateur et l'acteur, tous les deux sont des travailleurs de la mémoire. Dans la mémoire, il y a de la prophétie : des liens révélés, des éclairs soudain symphoniques ; comme pour nous faire voir en un point seul toutes les choses de l'univers ensemble, d'un éclair, joueur. Alors, une réjouissance de la mémoire a lieu et nous rejoue tout : par

une joie de la mémoire tout est remis en jeu, par *une joie de la reconnaissance*. En grec, le mot *grâce* est tout proche du mot *joie* : la χάρις est χαρά. Une irrigation nouvelle. Une pluie qui lave, un retour à la vie : la musique attend ; la parole appelle ; tout vrai langage est au futur. Le temps est à l'envers. Nous venons de désoublier que le premier instant dure toujours.

Je ne sais pas comment il sonne en hongrois, mais en français, le mot *grâce* est de ceux que l'on hésite à prononcer… La grâce, on l'attend sans dire son nom ; on l'appelle sans jamais la nommer. Je la relie à la joie. « A la musique. » A l'accord, aux sons en entière plénitude, au temps juste. Un accord juste avec le temps : comme si, dans les *moments de grâce*, toutes les choses visibles venaient devant nous naître pour la première fois, être face à nous, bien en face, comme *arrimées* au temps profond, *ancrées* au battement, à la battue, à la profondeur sans fin et à la mesure du *temps vrai*. Car *il y a* un temps vrai. C'est ce que l'art vient nous réapprendre, à nous, les enfants balbutiants. La grâce nous est parfois accordée et nous accorde au temps juste. Un temps accordé. Le temps juste est une *donnée* : c'est-à-dire qu'il nous est donné et que nous sommes offerts à lui. Au théâtre, avec patience, avec précision, il faut faire de chaque spectateur – et de chaque acteur – un animal qui s'ouvre.

La grâce sur un spectacle est comme une pluie soudaine, comme quelque chose de la nature qui survient. Elle est observable comme des nuages qui passent, des tourbillons dans un lac. Le spectacle est un corps respiratoire créé par tous qui apparaît, un organisme respirant, un animal… Un jour cet animal se déploie : les acteurs découvrent qu'ils ne l'avaient pas vu. Et soudain, ils comprennent tout. Et soudain les spectateurs se souviennent de la pièce. La grâce est une reconnaissance.

Tu m'interroges, Enikő, sur le *théâtre et le sacré*… je te répondrais avec un peu d'impudeur mais au plus près de l'expérience vivante de la scène, que *ceux du plateau* – acteurs, violonistes, danseurs, trapézistes lutteurs, dompteurs, chanteurs, acrobates de l'espace ou jongleurs de leur propore coprs – (même et *surtout* s'ils n'en parlent pas) – attendent *l'aide inhumaine, l'aide non-humaine* ; l'aide de Dieu. Ils le font totale-

ment en secret. Ils demandent secours. Ils attendent – par la prière du travail – que quelque chose d'*autre* surgisse, qui ne vient pas de nous.

Quelque chose nous sera donné que nous n'attendons pas. Tout au fond d'elle, la parole humaine appelle sans nommer. Nous attendons sans pouvoir la nommer la preuve de chair de la fin du duel. Le *duel* de la matière et de l'esprit. Fin d'une séparation, et preuve touchée de la spiritualité de la matière, c'est-à-dire de la matérialité de l'esprit. La fin d'une fixité *tuante*. Fin, dépassement de la *mécanique manichéenne* qui est un *sans issue* dans la pensée. Nous attendons, à travers les contraires, par *sur-lèvement,* l'ouverture de la respiration qui croise, renverse, joint et sépare à nouveau pour renaître. Nous attendons une *preuve* touchée et une *vue* touchée. Dieu prouvé par les sens : trouvé dans la chair. Dieu comme l'embrasseur, l'épreuve et le toucher du temps juste. La preuve de Dieu est l'épreuve – rien qu'un instant – du temps juste. Toucher le temps.

Dieu se manifeste *par la présence soudaine*, dans nos mains, de la plénitude du temps. Qu'est-*Il* ? sinon *le temps entendu entier ?* Polyphonie *une.* Le un pluriel. L'attente, l'entente du temps tout entier. L'écoute de l'entière amplitude du temps – l'unité des temps : une reconnaissance.

Si l'on entre dans une chapelle byzantine, ce qui frappe c'est la présence simultanée de toutes les scènes du drame messianique : les douze fêtes ; les trois temps (« un temps, deux temps et la moitié d'un temps ») ; les quatre temps ; la valse de la grande horloge tournoyante à mille temps ; la fin des temps, le dépliement, le déploi, le kaléidoscope de la Bible, dans un ordre *profusionnel,* mais toujours autour d'un point attendu, d'un suspens : le *Pantocrator* parfaitement en équilibre au-dessus de nos têtes. Tenant de trois, et de deux doigts, joints, la fin et le commencement.

Nous l'attendons : il vient ; il faut l'appeler *Le Veneur…* Et pour que nous continuions à l'attendre, il passe parfois *furtivement* nous toucher. L'expression *touché par la grâce* le dit bien. Elle dit bien de ce qu'il y a de tactile, de charnel, dans l'expérience du souffle du temps vrai. Par le drame, et *au travers* du drame matériel de l'esprit, une certitude

touchée se fait jour, nous ajoure : le don d'un temps autre que la chronologie. Reçu de quelqu'un.

Un point d'amour délie tout : un don nous délivre – nous donne, nous accorde. Nous sommes donnés, et dans cette donnée, quelque chose nous arrive en vrai. Quelque chose arrive *en vrai à la pensée,* touchant maintenant le profond rythme de la nature; quelque chose arrive à notre perception du temps, et à notre goût du temps. A sa saveur que l'on croyait amère. Nous trouvons au temps une saveur nouvelle – et nous en savons soudain plus *sur toutes les choses* du temps, étendues sur la portée du temps, sans savoir quoi. Sans savoir comment dire. La grande émotion est là : la grande remise en mouvement. Nous sommes soudain – par surprise – *accordés* à la pulsation vraie de la nature. A sa mort et à sa vie. Nous sommes tout soudain – *de la surface de la scène sur laquelle nos tenons* – « accordés » à la profonde pulsation de la nature. En accord dramatique avec le cœur de la *création.* La joie de l'art – et de l'amour – est là. Et la grâce : la *grâce* et la *vérité.* La *grâce* et la *vérité* vont ensemble, ce sont deux *données*... Si un jour je termine ce qui s'ébauche ici devant tes yeux, je l'intitulerai : *Pour en finir avec le sacré.*

Hier, 14 septembre, pour la fête de la Croix, une grande partie des habitants du sud de l'île se sont réunis sur la plage de Diakofti pour danser. J'ai observé longuement les danseurs, légèrement décalés et comme inadéquats à la musique – et, dans le fond, assez indépendant du rythme apparent, comme s'ils dansaient sur un sous-rythme, plus profond, plus charnel, comme s'ils dansaient sur une musique de *dessous le temps*, sur un *temps des dessous.* Avec la terre sous eux. Et ils font de temps à autre un mouvement pour y descendre et plonger, légèrement trébucher, et très vite ressurgir ; ils dansent comme suspendus à une portée invisible : ils dansent sur l'espace et sur le temps d'en dessous.

C'est ce que fait le Christ, grand Renverseur et grand Accomplissant, il danse sur les Livres : sur les milliers de lettres de Torah, sur les cent-cinquante Psaumes, sur les quatre Évangiles ; il les danse *par sa chair* ; exultant, il les danse *à la lettre* ! – il respire et réunit le drame des vingt-deux lettres, des soixante dix-neuf mille huit cent cinquante-six

lettres, d'un corps et d'un trait. Ouvrier du drame, accomplissant, incarneur resurgissant, déivreur, il lève debout et en vie *devant nous* le visage humain croisé au *visage invisible* : tout ce qu'il y avait écrit dans la Loi et les Prophètes, il nous le donne *en danse*, d'un seul mouvement, d'une parole – et d'une bouchée, comme un dieu dansant au travers de la mort. *Dansant* et *comestible*. La preuve de la lettre c'est l'incarnation. Il achève et accomplit en chair, par sa chair, et d'un regard *fraternel* sur notre chair (parce qu'il est venu partager notre chair avec nous), tout ce que l'Écriture disait il prouve *d'un corps*, par sa danse résurrectionnelle, tout ce qui gravitait dans l'Écriture. Toutes les lettres, ils les réunit d'un souffle dans son mouvement : il vient prouver d'un corps *offert*, d'un corps *ardent*, tout ce que l'Écriture disait. Et, matériel, il se mange.

Par descente, par don, par *niement* – c'est-à-dire par renaissance, perte et renversement d'amour –, il vide *dieu* : il se vide de Dieur et l'offre. Il est le dieu se vidant et s'offrant : « Homme de Douleur », « Adam à l'envers », « Dieu de joie », « Homme aux outrages » livré en attraction, «Janus Réversible», « Verbe inverseur qui respire », « Dieu de passage », « Délivreur », « Lieu du vide qui respire », « L'Un d'entre Lui », « Dieu de notre corps qui respire et de l'esprit inverseur ». Versatile, il t'offre à lui. Dieu du renversement – de notre corps qui respire, de l'esprit inverseur.

C'est ce que fait le Christ *sur la scène du dogme*. Il nous conduit au lieu du drame : exaltation et libération de la *logique de la mort*.

C'est un secret rythmique dans la parole et la pensée : écrit dans notre corps au plus profond, il y a sa signature, sa marque, le signe de la criox de réversibilité qui respire, son sceau : le saut pascal. Notre respiration qui – à chaque huitième seconde – renaît d'avoir passé la mort. Il nous a rythmiquement signés au fond de notre corps par la respiration. Par le souffle et l'esprit qui respirent – et par la pensée qui cherche et se retourne, brûle les mots –, nous portons en nous la marque du dieu inverseur de la mort. L'air de la résurrection est au plus profond de nous. Nous portons, écrite dans le corps la marque du dieu renversant. Le passage du ressuscité est au fond de notre souffle.

# VALÈRE NOVARINA: *TÚL A SZAKRÁLISON. LEVÉL SEPSI ENIKŐNEK*

Szeptember 15., kedd

A kérdésedre válaszolva, kedves Enikő, tudod, ódzkodom a „szakrális" szótól, mert elválaszt, elzár az istenitől, négy fal közé szorítja be az „istenséget", elhatárol tőle. Ezzel szemben a *messianizmus* megnyitja, és közeledésre hív, megtestesülve ajándékozza nekünk: a Biblia minden egyes könyve ösvényt nyit, akadályt hárít el, és sosem torlaszolja el az utat, nem *láttatni* akarja Istent, nem meghatározni vagy megérteni, hanem azt akarja, hogy megérintsük Őt és Ő megérintsen bennünket. A *világ összes istene* közül a *messiáshívők* (vagyis a keresztények) istene az egyetlen, aki testet öltött, mint mi, aki azért jött, hogy meghaljon, mint mi, és halálával mutassa az utat az újjászületéshez.

Az evangéliumban Jézus minduntalan megérinti az embereket, és őt is megérintik. A messiás szóban – taktilis bizonyítékként – ott lappang a *felkenés* emléke. Épp az ellentéte a távoltartásnak és a tiltásnak.

A megtestesülés, a kereszténység talapzata, „testté lett sarokköve", főtengelye és lelke minden pillanatban *Isten ezen adottságáról, adományáról*, az eljöveteléről szól nekünk: testben ajánlja fel magát, és mint mi, halállal hal; testközelbe kerül, megérint bennünket, lélegzetünk elvegyül az imában, odakínálja magát ajkunknak, és a *teofágia*[419] felfoghatatlan kölcsönhatásában: „Aki eszi az én testemet és issza az én véremet, az énbennem lakozik és én is abban" (Jn 6, 56).

„Isten emberré vált, hogy az ember Istenné válhasson", úgy emlékszem, ezt Lyoni Iréneusz mondta. Ez a mondat nem a tiltott fallal körülhatárolt szakrálisra, hanem a *szentségre* mint nyitott útra mutat. Krisztus olyan isten, aki odajön hozzánk és megérint bennünket.

[419] Az istenség kultikus elfogyasztása. – A ford.

A Biblia nyitány-szimfónia, a megnyílások szimfóniája: a Vörös-tengeren való átkeléstől az arameusi „effata" szón keresztül, mellyel Jézus azt mondja a süketnémának[420]: nyílj meg!, egészen a *le-leplezés*ig, mely szó szerinti fordításban az *Apokalipszis* címe[421]. A víz megnyílik, a kárpit kettéhasad, a falak felemelkednek, és mint a könyvtekercs, összegöngyölödnek az egek: mindaz, ami az embert az istenségtől elválasztotta, áthágatik – és a legvégén a halál szörnyű *gázló*ján is átjutunk: a francia *„elmúlás"*[422] szó csodálatos módon jelzi, hogy ez egy *átmenet.*

Ezt érezte meg Kóti Árpád, zseniális „ritmikai" intuícióval, amikor a *Képzeletbeli operett*ben a vissza-viszatérő, a be- és kilépő halottat játszotta, örökké feketében, mígnem utolsó előtti bevonulásakor *színeváltozásként* fehérben lépett be, „mint Yves Montand a szólóestjén" – mondta. „Akárcsak Sztálin – tettem hozzá – egy szovjet propagandafilm végén": az Átszellemültet majmolva makulátlan egyenruhában jelent meg, mint Krisztus a Tábor-hegyen, Andreas Ritzos és Theophanes, a Görög novgorodi ikonjain.

Nem tudom, Enikő, a *Képzeletbeli operett* és a kilenc színész: Szűcs Nelli, Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Jámbor József, Kóti Árpád, Kristán Attila, Mészáros Tibor, Varga József és Vranyecz Artúr hogyan hangolódtak ennyire egymásra, miféle csoda révén. Minden közéjük állt. A francia és a magyar nyelv közötti *gyökeres kommunikációtlanság.* Egyetlen szótag sem vezet át egyikből a másikba: két idegen nyelv... A csoda elsőként a fordító Rideg Zsófia türelmes, mélyreható munkájából fakad, aki a dolgokat áttette, a nyelv egyik partjáról szeretettel átjuttatta a másikra (szeretem a fordítást áthelyezésnek, közlekedésnek láttatni: egy folyó átáramlik egy másikba elhagyásokkal, rátalálásokkal, elválasztó és önmagát levetkező egységként, amit a görög egy szóval

[420] Novarina itt a vak történeteként említi, de az „effata" egyetlen előfordulási helyén (Márk 7, 34) Jézus a süketnéma nyelvére helyezve kezét azt mondja: „effata", vagyis nyílj meg! – A ford.

[421] *Apo-kaluptein* (szó szerint 'a lepel elhúzása') – A ford.

[422] Trépas – A ford.

*metaforá*nak nevez); Rideg Zsófia elfogadta, hogy átkel a halálon, elfogadta, hogy veszteséggel jut át, elfogadta a fuldoklást, ami maga a fordítás. A fordítás *költői aktusa* által megformázta a *„Te"* testét, ami a betűk szövege mögött bújik meg, mint egy másik, eltemetett, állatias, táncolt nyelv, egy élő nyelvet, mely többet tud az emberről és a gondolat kulisszatitkairól, fonákjáról, mint a szavak lapos felszíne... Ez a ritmusfolyam és a hangok színes drámája: cselekvő állat. Mert a ritmus mindig előbb tudja (és lehet, hogy utoljára, a szavak végén) azt, amit a nyelv nem tud; *tapintásra*, érintőlegesen ismeri, ismeri fel az állati gondolat kalandját. Mindennek a mély architektúrájára emlékezik – és még az anyag drámájára is.

Távol mindenféle szabályos, kiegyensúlyozottságra, simaságra törekvő fordítástól Zsófia elmerült a magyar nyelv *egyediségében* és *elszigeteltségében*, s *komolyan eljátszadozott* mindazzal, ami még a magyarok számára is érthetetlen. Egészen az *egyénre szabott* nyelvig, a minden nyelv legmélyén lapuló rétegekig: a közlésképtelen nyelv rejtélyéig. A leganyagibb nyelvig, a hangok érzékeléséig, az idő érzékeléséig, az idő *értelméig.* Az *érzékek* és az *idő* lenyűgöző sokféleségéig.

A színházról szóló nyelv a testet kutatja és meg is találja. Ám először magának a nyelvnek kell testet öltenie – és nem a szereplőnek! A „szereplőről" nem lehet tudni, kicsoda, ahogyan „az embert" sem látta még soha senki.

A színpadon a szavak használata nem a felszínen történik, mint a papírlapon, itt a szavak kiterjedéssel, kifejtve, *hullámzó logikát* követve jelennek meg, mint az agyban: értjük fára emlékeztető alakjukat, virágzó gyökereiket, talányos csigavonalaikat, elágazásaikat, kettős ikerlombjukat: nem a papírlapon, hanem testünk *nyilvános titkában* mutatkoznak meg igazán.

A *nagyon hosszú* színházi munkafolyamat végén, egy napon, a színészek és a velük szemben ülő nézősereg számára többnyire nagyon késő́n, hirtelen minden igaznak hangzik. Ám nem a szokásos nyelv az, amely egyik pillanatról a másikra megjelenik, hanem egy láthatatlan idióma, a ritmus elcsépelt, néma nyelve: a gyerekek merőben új nyelve.

És akkor a színészek hirtelen, a szemünk láttára ráébrednek, hogy hogyan is kezdtek el egyszer csak beszélni tanulni.

A beszéd a szemünk előtt kapcsolódik a természethez: hullámként, a színházra ható testi eseményként, áradásként... független, szabadon mozgó állatként: fluidum vagy a teret megváltoztató hullám – váratlanul felbukkanó történés formájában. Egy *észrevétlen* test cselekszik köztünk és a többiek közt. Az *én* és a *másik* közt, ő a *harmadik*, a *kerengő*. Testi-lelki életünkben a beszéd, ha figyelünk rá, *előttünk* és *előbbre* van. Szabad, és *már itt is van*. Előtte jár annak, aki beszél. Felkínálkozik *előttünk* és felajánl bennünket, mi pedig megragadjuk és megszabadulunk általa.

A magyar *Képzeletbeli operett*ben a káosz ritmusának lüktetése és az ellentmondások kavalkádja mögött felsejlik a *rend*: nézők és színészek, a terem falai, a padló, a plafon, a színpad deszkái, a tárgyak erdeje, szövedékek, szavak, Paccoud dalai... mindannyian várjuk ezt a nagy kavarodást, várjuk, hogy a láthatatlan összhang elhozza a szabadulást.

Amint egyetlen pontra rátapintunk, hirtelen minden megoldódik: van egy pont a meredély, a szédítő mélység szélén, egy sehova nem tartó pont, mert ez a nyílt zuhanás pontja, egy helyenkívüli (a pont ugyanis *helyenkívüliség*), amelyben az egész dráma kinyílik és bezárul – ahol az idő egésze, minden idő elmerül és kibomlik: a középponthoz ér és elveszíti azt, összesűrűsödik és eloldoz bennünket. Egy pillanat *elhozza* az idő ürességét. Az idő ürességét, ahogyan a pont meg a tér üressége. És az üresség pontjában, mely egyszerre a tér és az idő *üres pontja*, az egész dráma összhangba kerül.

Kóti Árpád, aki *végig a halált játssza* a *Képzeletbeli operett*ben, először óramű pontossággal megy át a színen, aztán a szöveg rései közt, a történések idejének kihagyásai, a szinkópák, a hiányok felbukkanásakor halad el köztünk, mintha – a ritmus szabálytalanságának testi zárolása révén megtapasztalva valamit – ott, a szemünk előtt, nyilvánosan ébredt volna rá az *idő átlójára*, arra, hogy az idő szökik, mintha előttünk mérte volna fel, hogy létezik egy másik idő is azon túl, amely sorjázva telik. Kóti Árpád nagyon jól megérezte, hogy nem halottat

játszik, hanem *feltámadót*, aki újra és újra, minduntalan áthalad a halálon.

Dolgunk van a feltámadással, mert bennünk van: mert a testben legbelül van valami, a *szellem fordítottja*, egy *lélekzet*, mely elhal, újra megtelik, lélegzik. Mindig vissza kell térnünk *ide*, emlékezni rá, nem feledni. A visszatérés visszatérése ez, a gondolat lüktetése, lelki érverés, a *lélekzet* tagadása. Az élő metszéspontján, ütemesen verő szívünk lélegző kohójának mélyén *az idő lüktet*. Ne feledkezzünk meg, soha ne feledkezzünk meg az idő *tagadásáról*! Az előrevivő időről, a visszafordítható, a görcsös és görcsbe rándító, a lüktető és meg-megszakadó időről, mely *minden várakozásnak ellentmond*: tud visszafelé haladni, saját maga ellen fordulni, lépcsőket átugrani, az *eltűnő* időről, mely a ritmusból kilépve, el-eltűnve, ki-kihagyva fokokat ugrik. A számok fölött álló időről. A néző a színházban erre vár: hogy *kizökkentsék* az időből. Egyre csak az üdvözítő, mámorító időre: a halálból az életbe visszavezető időre vár.

Egy dodekanézoszi szigetről írok neked, elmerülve egy olyan nyelvben, amelyet nem ismerek: a görögben. Néha gyermeki vággyal szeretnék gondolkozni ezen a nyelven, *épp azért, mert nem ismerem*. Mintha olyan földön járnék, melyet kihúztak a talpam alól: negatív, magába forduló nyelv ez, amely megtart (amikor néhány szót makogva érteni kezd az ember), gondolkodásunkat az egyensúlytalanság felé viszi, sántikálva, hiszen haladni csak úgy lehet. Ez a nyelv arra int, hogy a szavak többet tudnak nálunk, s hogy egy nap végérvényesen be kellene tiltani az „elsajátítja a nyelvet" kifejezést, hiszen csakis ez a *megfosztás*, a bennünk lévő kihagyás, elfogyatkozás, alattunk a *nyílás*, a hiány és a szeretet (vagyis a birtoklás ellentéte) adhatja meg a nyelvnek a megszólítás erejét, a megjelenést és a beszéd metsző élét.

Azért megyek a színházba, hogy a *rakoncátlan* emberi állatot lássam, aki a szavak hálójába kerülve a beszéddel szabadítja ki magát. Azt várom, hogy a szemünk előtt a térbe íródjanak az emberi szó lenyomatai. Úgy várom, hogy a színházba lépjek, mintha vidám börtönbe lépnék, vagy cirkuszba, ahol embervadászatot mutatnak, mintha olyan helyre érkeznék, ahol állati gondolatok íródnak a levegőbe, azért megyek, hogy

nevessek, hogy egy pillanatra megszabadulhassak az emberi bálványimádástól.

A néző és a színész mindketten az emlékezet munkásai. Az emlékezetben prófécia van: feltáruló összefüggések, váratlan, szimfonikus felvillanások, mintha egyetlen pontban a világmindenség minden eleme egyszerre nyilvánulna meg előttünk, egyetlen villanásban. S akkor az emlékezés ujjongó öröme fog el bennünket, és mindent újra játszik előttünk: az emlékezés öröme mindent újra mozgásba lendít, a *felismerés örömét* adva. A görögben a kegyelem – χάρις –nagyon közel áll az öröm – χαρά – szóhoz. Új vízáradat. Tisztító eső, visszatérés az élethez: vár a zene, hív a szó, minden igazi nyelv a jövőben létezik. Az idő a viszszájára fordult. Most újra emlékezünk arra, hogy az első pillanat örökké tart.

Nem tudom, magyarul hogyan hangzik, de a franciában a *kegyelem* szót inkább kerüli az ember... Várjuk a kegyelmet, de nem mondjuk ki a szót, hívjuk, de sosem nevezzük néven. Nekem a kegyelem az örömhöz kötődik. „A zenéhez." Az összhanghoz, a maguk teljességében megszólaló hangokhoz, a megfelelő pillanathoz. Igazodás az időhöz: mintha a *kegyelem pillanataiban* minden látható dolog most először születne meg a szemünk előtt, és ott állna előttünk a mélységes időben *elrendezve*, a lüktetésbe *ágyazva*, az *igazi idő* űzöttségében, mértékében és végtelen mélységében. Mert *létezik* igazi idő. Ez az, amit a művészet nekünk, dadogó gyermekeknek újra meg akar tanítani. A kegyelem olykor megadatik nekünk, és a kellő időhöz igazít minket. A kellő idő adottság, vagyis megadatik, és mi is odaadjuk magunkat neki. A színházban óvatosan és körültekintően minden nézőt – és minden színészt is – befogadó állattá kell tennünk.

Egy előadásban a kegyelem olyan, mint a hirtelen jött eső, mint amikor váratlanul felbukkan valami a természetből. A kegyelem – akárcsak az égen haladó felhők vagy az örvénylések a tóban – megfigyelhető. Az előadás légző test, a megjelenőkből áll, lélegző szervezet, egy állat... Egy nap ez az állat kifejlődik, és a színészek rájönnek, hogy eddig nem is látták. És akkor egyszeriben mindent megértenek. És a nézők hirtelen emlékeznek a darabra. A kegyelem felismerés.

*Színházról és szakralitásról* kérdezel, Enikő... kicsit szemérmetlenül, de az élő színházi gyakorlathoz nagyon is közel úgy válaszolok, hogy a deszkák emberei, a színészek, a hegedűsök, a táncosok, a légtornászok, a bajvívók, az állatszelidítők, az énekesek, a levegő akrobatái vagy saját testük zsonglőrjei az *embertelen*, a *nem-emberi segítséget* várják, Isten segítségét. Mindezt titokban teszik. Segítséget kérnek. Azt várják, hogy a munka imádsága által valami *más* szülessen, olyan, ami nem tőlünk származik.

Adatik majd valami, amire nem számítunk. A legmélyén az emberi beszéd szólít, de nem nevez meg. Mi várakozunk, de nem nevezhetjük meg a párbaj végét jelentő testi bizonyítékot. Az anyag és a szellem *párbaja* ez. Vége a különválasztásnak, ez az anyag szellemiségének, vagyis a szellem anyagiságának tapintható bizonyítéka. Vége a *kínos* megrögzöttségnek. Vége, túllépünk a *manicheus mechanizmuson,* amely a gondolkodás *zsákutcája*. Várunk, az ellentmondásokon túl, felülemelkedéssel, a légzés megnyitásával, mely keresztez, felforgat, összeköt és elválaszt újból és újból, hogy újjászülessen. Várunk egy tapintható *bizonyítékra*, egy eltalált *látványra.* Az érzékekkel bizonyságot nyerő, a testben megtalált Istenre. Az Isten mint a kellő idő ölelése, bizonyítéka, érintése. Isten bizonysága, amikor – egyetlen pillanat erejéig – megbizonyosodunk a kellő időről. Az idő érintése.

A valóságos Isten a *váratlan jelenlét révén*, az idő teljességéből, a tenyerünkben. Mi is lehetne más Ő, mint *az egésznek felfogott idő*? A többszólamú *egy.* A többes számú egy. Az áhított és felfogott idő-egész. Az idő teljes kilengésének kémlelése – az idők egysége: felismerés.

Ha belépünk egy bizánci kápolnába, elsőként az ötlik a szemünkbe, hogy a messiás drámájának minden jelenete egyszerre van jelen: a tizenkét ünnep; a három idő („egy idő, két idő meg egy fél idő"); a négy idő; a nagy toronyóra ezer ritmusra örvénylő keringője; az idők vége, a Biblia kaleidoszkópja, káprázatos bőségben széjjelnyitogatva, széjjelhajtogatva, de mindig egy függőleges várakozási pont körül, a fejünk felett tökéletes egyensúlyban trónoló *Pantokrátor* körül. Aki két-három összefogott ujja közt a kezdetet és a véget tartja.

Várunk rá, és ő eljön, az *Eljövendő*t hívni kell, Eljövendőnek kell hívni... És hogy kitartsunk a várakozásban, néha *észrevétlenül* megérint bennünket. *A megérinti a kegyelem* kifejezés jól érzékelteti ezt. Jól érzékelteti, hogy testi érintés van az igazi idő *lélekzet*ének megtapasztalásában. A dráma révén, a szellem anyagi drámáján keresztül tapintható bizonyosság lát napvilágot, és fényt hoz nekünk: a kronológiai időtől eltérő idő adománya ez. Kapjuk valakitől.

A szeretetpont mindent megold: az adomány felszabadít, ad és megigazít minket. Odaadjuk magunkat, és ebben az odaadásban valami valóban megtörténik. Valami *valóban* történik a *gondolat*tal, és ezúttal eléri a természet mély ritmusát; valami történik az időérzékelésünkkel, az időízlelésünkkel. Az ízével, amelyet keserűnek gondoltunk. Új ízt fedezünk fel az időben – és egyszeriben az időben kiterjedő *minden dologról* többet tudunk, csak nem tudjuk, mit. Beszélni sem tudunk róla. A nagy megindultság pillanata ez: újra mozgásba lendülünk. Hirtelen – meglepetésszerűen – harmóniába kerülünk a természet lüktetésével. Halálával és életével. Egyik pillanatról a másikra – *a színpadról, amelyen állunk* – „megnyílunk" a természet mélységes lüktetésének. Drámai összhangban a *teremtés* szívével. A művészet – és a szeretet – játéka ez. És a kegyelemé: a *kegyelemé* és a *valóságé*. A *kegyelem* és a *valóság* együtt jár, mindkettő *adottság*... Ha egyszer befejezem, ami most itt a szemed előtt kirajzolódik, azt a címet adom majd neki, hogy *Túl a szakrálison*.

Szeptember 14-én, a Szent Kereszt felmagasztalásának ünnepén a sziget déli részén lakók nagy része összegyűlt a diakofti strandon táncolni. Hosszan bámultam a táncolókat, akik mintha kissé elmaradtak volna a ritmustól, mintha nem igazodtak volna a zenéhez – voltaképpen függetlenítették magukat a hallható ritmustól, mintha valami ritmus alatti, mélyebb, érzékibb ritmusra táncoltak volna, mintha egy *idő alatti* zenére, egy *mélyrétegi* időre táncoltak volna, talpuk alatt a földdel. Időnként tettek egy-egy mozdulatot, hogy alászálljanak, elmerüljenek, kicsit botladoztak, és aztán gyorsan újra felbukkantak. Úgy táncoltak, mintha láthatatlan hatósugáron belül, a tér és a lenti idő fölött lebegtek volna.

Ezt teszi Krisztus, a nagy Felforgató, a nagy Beteljesítő, a Könyveken táncol: a Tóra több ezernyi betűjén, a százötven zsoltáron, a négy evangéliumon, ujjongva letáncolja mindet *a testével*, letáncolja *betű szerint*! – magába szívja, összegyűjti a huszonkét levél, a hetvenkilencezer-nyolcszázötvenhat betű drámáját, egy testtel, egy lendülettel. A dráma munkásaként, beteljesítőként, testet öltve, szabadítóként, elevenen föláll előttünk, emberi arca összemosódik a *láthatatlan* arccal, és mindazt, ami írva van a Törvényben és a Próféciákban, *táncban* nyújtja át nekünk, egyetlen mozdulattal, egyetlen szóval – egy harapásra, a halálon áttáncoló istenként. *Táncoló* és *fogyasztható*. A betű bizonysága a testet öltés. Testben, az ő testében, *testvéri* tekintetet vetve a mi testünkre (hiszen eljött, hogy osztozzon velünk a testünkben), bevégzi, beteljesíti mindazt, amit a Szentírás mond: *testtel*, feltámasztó táncával bizonyítja mindazt, ami a Szentírásban kavarog. Egyetlen lélegzettel gyűjt egybe és állít maga mellé minden egyes betűt: *átadott, tüzes* testtel bizonyítja mindazt, amit a Szentírás mondott. Majd – *anyagi* lévén – megétetik.

Alászállva, önmagát odaajándékozva, tagadva – vagyis újjászületve, a szeretetet elveszítve, felforgatva –, megüresíti magát az *istenitől*. Kiüríti magából az Istent, és felkínálja. Ő a magát kiüresítő és felkínáló Isten: a „Fájdalom Embere", „fordított Ádám", az „öröm istene", a „megcsúfolt Ember", attrakcióként kiszolgáltatva, a „Megfordítható Janus", az „A kiforgató *lélek*ző Ige", „az Átmenet Istene", „a Szabadító", „a lélegző üresség Tere", „Egy Őbelőle", „a mi hús-vér testünk lélegző Istene és felfordító szelleme". Változékonyságában felkínál téged önmagának.

Ezt műveli Krisztus *a dogma színpadán*. Elvezet bennünket a dráma színhelyére: *a halál logikájának* önkívületéhez és megszabadulásához.
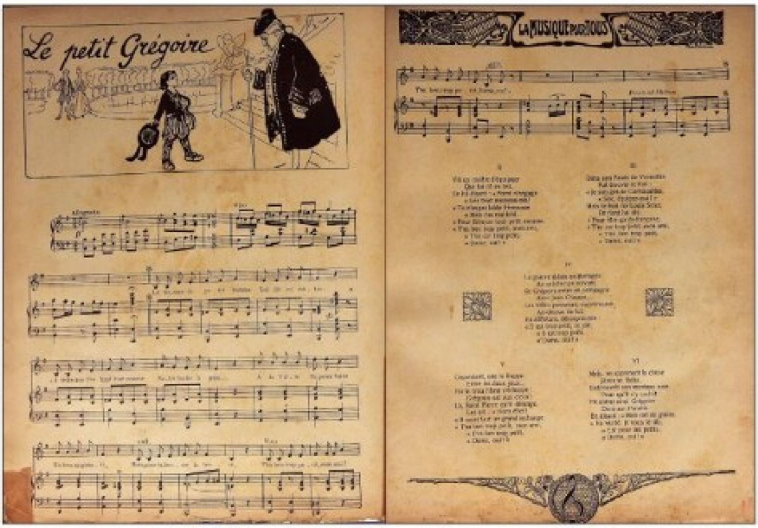
A titok lüktetése a szóban és a gondolatban: testünk legmélyére beírva ott a kézjegye, a bélyege, a visszafordíthatóság keresztjének eleven jele, a pecsétje: a húsvéti pecséttörés. Ott a lélegzésünkben, mely minden nyolcadik másodpercben – miután átment a halálon – újjászületik. A testünkben mélyen, a lélegzés által, ritmussal jelölt meg bennünket. A szellem lélekző lélegzete által – és a gondolat által, mely
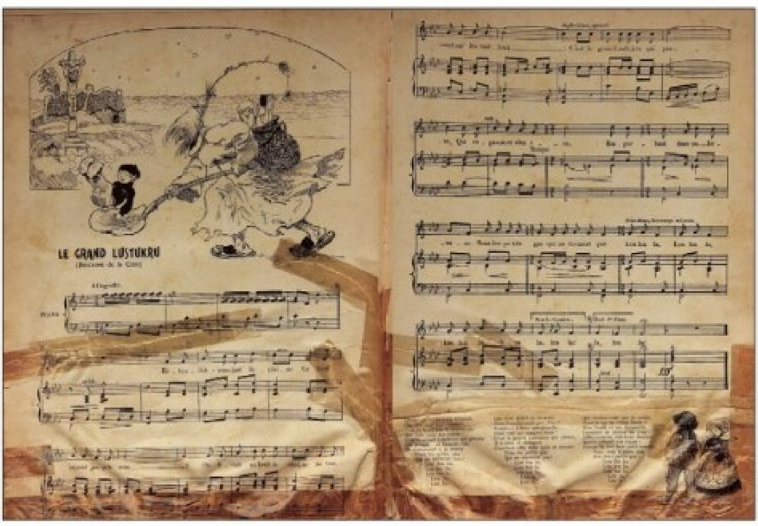
keres és visszafordul, mely elégeti a szavakat –, magunkban hordjuk a halált visszafordító istennek a jelét. A feltámadás szele lényünk legmélyén van. A testünkbe írva hordozzuk a felforgató isten jelét. A feltámadott áthaladása a halálon a *lélekzet*ünk mélyén történik.

*(Szathmári Éva és Sepsi Enikő fordítása)*

# 3. SZ. MELLÉKLET

## Valère Novarina kottái (Az *Érthetetlen anyanyelv*ben megjelenő gyerekkori dalok)






# 4. SZ. MELLÉKLET

## Az alkotók magyarországi látogatásainak fotói, dokumentumai

**Versek és nemzetek**
**Poésie et nations**





Michel Deguy, Lorand Gaspar, Somlyó György

Francia Intézet
2001. június 8., péntek
18 óra

a Francia Intézet
tisztelettel meghívja Önt a

**Versek és nemzetek**
című francia-magyar költészeti estre
Michel Deguy, Lorand Gaspar és Somlyó György
részvételével
**2001. június 8-án pénteken, 18 órára**
**a Francia Intézetbe.**

A beszélgetést vezeti: Sepsi Enikő, az Eötvös Collegium igazgatóhelyettese, a Francia Műhely vezetője.

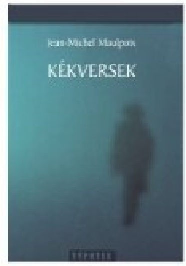
A könyvhétre jelennek meg a magyar származású, költészeti Goncourt-díjas francia költő, Lorand Gaspar válogatott versei, *Fénnyel írni* címmel, az Orpheusz kiadó gondozásában. Verseit a Kossuth-díjas költő és műfordító, Somlyó György fordította magyarra.
Ezzel párhuzamosan adja ki Somlyó György *Törésvonalak* című kötetét, Lorand Gaspar fordításában, a francia Belin kiadó *l'Extrême Contemporain* sorozatában, melynek szerkesztője Michel Deguy.
Deguy kötetete, *Metszetek* címmel, szintén most jelenik meg Magyarországon. E három költő a kétirányú fordítások nehézségeiről és szépségeiről, a költészet nyelvhez és kultúrához való kötődéséről beszél majd a közönségnek.

Francia Intézet: 1011 Budapest, Fő utca 17., tel.: 489 42 00
Szinkrontolmácsolást biztosítunk.

Lorand Gaspar, 2001.

## INVITATION

**Lundi 13 octobre, 18h, Musée Petőfi**




**Jean-Michel Maulpoix, Lecture-dédicace** (traduction simultanée)

Poète, écrivain et universitaire, Jean-Michel Maulpoix présente et dédicace son livre, *Une histoire de bleu*, traduit en hongrois chez Typotex sous la direction d'Enikő Sepsi (2008).

La traduction hongroise sera lue par l'atrice Anna Ráckevei.

Dans le cadre du Plan Kosztolányi d'aide à la publication, avec le concours de l'atelier de traduction du Collegium Eötvös, du Musée littéraire Petőfi, des éditions Typotex et de l'Association des écrivains hongrois.

Adresse : Petőfi Irodalmi Múzeum, 1053 Károlyi Mihály u.16.

**Séminaire / Collegium Eötvös, salle Klub, mardi 14 octobre, 15h30-17h**

Jean-Michel Maulpoix participe au séminaire de poésie française moderne et contemporaine organisé par le Collegium Eötvös autour de la notion de **lyrisme critique**.

Adresse : Eötvös Collegium, XI. Ménesi út 11-13.

**La dédicace de Jean-Michel Maulpoix sur la quatrième de couverture de la traduction hongroise** :

L'idée de ce volume de proses lyriques m'est venue face à la mer, en Bretagne, sur les rivages de l'Atlantique. Mais je me réjouis que dans sa traduction hongroise il puisse à présent rencontrer des lecteurs auxquels sont familiers les horizons des grandes plaines. Car c'est à explorer nos "lointains intérieurs" qu'invite en vérité cette "Histoire de bleu", plutôt qu'à s'embarquer vers quelque terre promise. Il n'est pas besoin d'océan, mais seulement d'un vaste horizon vide, pour que le regard se retourne vers le dedans. Il se pourrait même que le lecteur hongrois entende mieux ces pages que le lecteur français, tant il connaît intimement cette sorte de paysage ouvert, "lisse jusqu'en son trouble" qu'évoque János Pilinszky, et tant il porte en lui le tumulte confus de la mer.

J.M. Maulpoix

www.maulpoix.net; www.francia-intezet.hu; www.eotvoscollegium.hu/ecwiki

Jean-Michel Maulpoix, 2008





Jean-Michel Maulpoix az Eötvös Collegiumban és a PIM-ben, 2008. október 13-14.







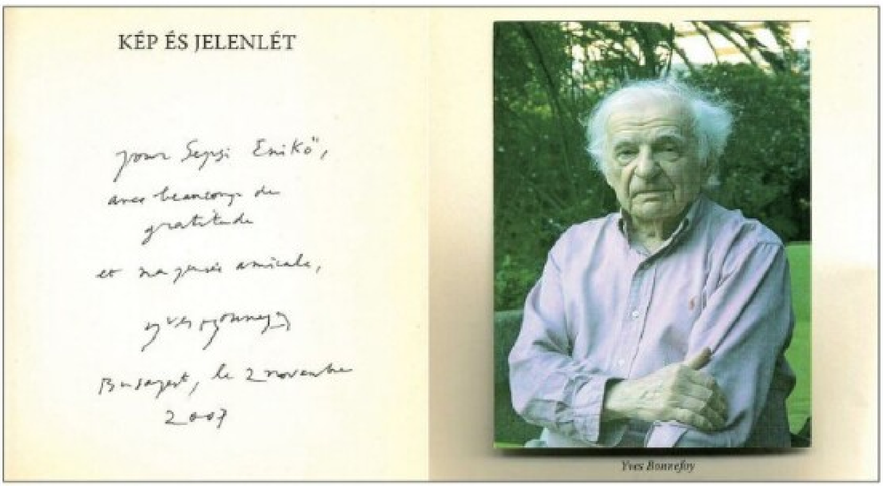




A francia nagykövet rezidenciáján (Hollán Sándor, Sepsi Enikő, Jérôme Thélot)




Patrice Pavis és felesége Debrecenben, illetve Budapesten, 2008.

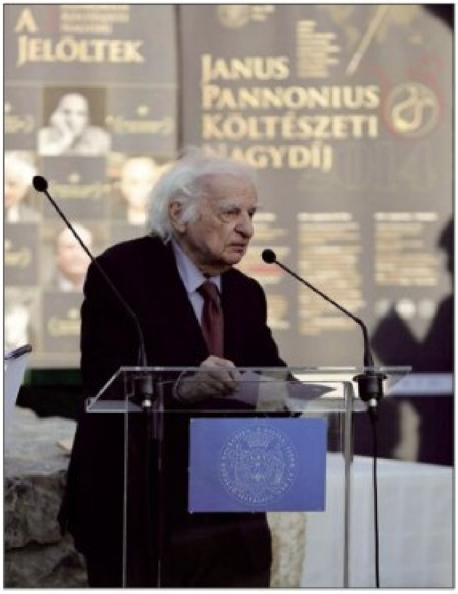


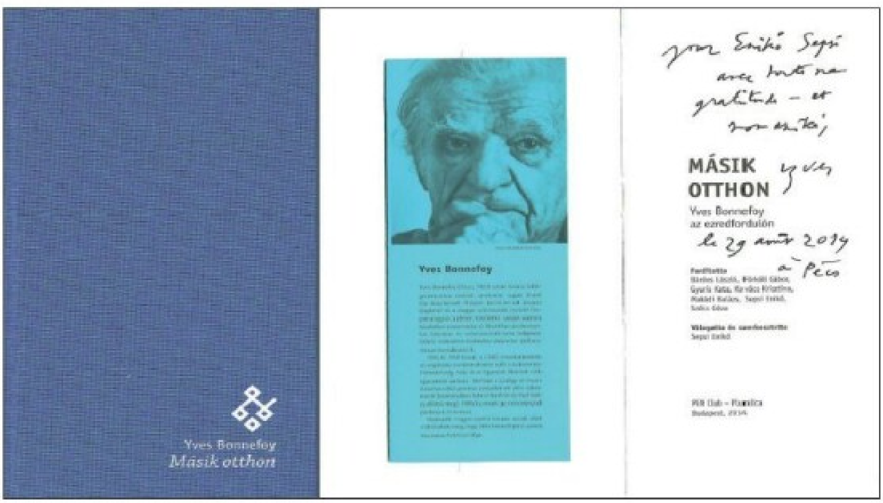







Yves Bonnefoy Budapesten, 2007. november




Yves Bonnefoy Pécsen, 2014.

# BIBLIOGRÁFIA

## A KÉPI FORDULAT

ARASSE, Daniel: *Festménytalányok*, Budapest, Typotex, „Képfilozófiák", 2010.

ARASSE, Daniel: *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék*, Budapest, Typotex, „Képfilozófiák", 2012.

ARTAUD, Antonin: Théâtre oriental et théâtre occidental; Le théâtre de la cruauté, in uő: *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1964, 105–113, 145.

BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 2010 (különösen: W. J. Thomas Mitchell: A képi fordulat, 171–195).

BUDA BÉLA: Az empátia és a művészetek, in uő: *Empátia*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2012, 314–324. (Különösen: Azonosulás a színházban és a filmben. Az azonosulás típusai, uo., 318–322.)

DERRIDA, Jacques: Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, in uő: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Essais, 1967, 341–368.

DUTHUIT, Georges: *Représentations et présence. Premiers écrits et travaux (1923–1952)*, Paris, Flammarion, 1974.

FEHÉR Katalin: Kép, nyelv, nyelvi kép. http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_04_tel/06_kep „Film és Irodalom" Szíjártó Imre összeállítása http://www.nagyvilag-folyoirat.hu/2006-8-ok.pdf

HORÁNYI Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*, Budapest, Typotex, 2003.

KISS Attila A. – SZŐNYI György Endre (szerk.): *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, Ikonológia és műértelmezés 9, Szeged, JATEPress, 2003.

KÖVECSES Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Budapest, Typotex, 2005 (különösen: A fogalmi metaforák nyelven kívüli megvalósulása című fejezet, 69–77).

Lakoff, George – Johnson, Mark: *Metaphors we live by* (átdolgozott kiadás), Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Mitchell, W. J. Thomas: Mi a kép?, in Bacsó Béla (szerk.): *Mi a kép? Kép – fenomén – valóság*, Budapest, Kijárat, 1997.

Mortensen, C. David: *Communication: The Study of Human Communication*, Chapter 2, Communication Models, New York, McGraw-Hill Book Co., 1972.

Nyíri Kristóf: A gondolkodás képelmélete, http://www.hunfi.hu/nyiri/ELTE_2000_conf.htm

Orosz István: *Válogatott sejtések (a tojás volt előbb)*, Budapest, Typotex, 2013.

Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*, (szerk. Beke László), Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.

Pavis, Patrice: *Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, 139 (magyarul: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003).

Pavis, Patrice: A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése, ford. Perlaki Róza, *Színház*, 2008/9, 27–31.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienne, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, magyarul: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Osiris, Budapest, 2006.

Sepsi Enikő: Patrice Pavis Magyarországon, *Színház*, 2008/9, 26–27.

Sepsi Enikő: Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza, in Tasi József (szerk.): *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.

Sepsi Enikő: Zeuxis szőlői in Horváth L. és tsai (szerk.): *Tanulmányok Bollók János emlékére*, Budapest, Typotex, 2004, 541–548.

Sepsi Enikő – Németh István – Tari János – Fabiny Tibor: A művészet mint vizuális kommmunikáció, KRE, 2013, www.kre.hu/ebook http://www.kre.hu/ebook/index.php/a-muveszet-mint-vizualis-kommunikacio (és fejezetenként a tankonyvtar.hu-n).

Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligram, 2007.

Szőnyi György Endre: *Pictura & scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Ikonológia és Műértelmezés 10, Szeged, JATEPress, 2004.

Wimsatt, W. K. – Beardsley, M.: *The Verbal Icon*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1954.

## KÉP ÉS JELENLÉT – A KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZET KÉT VONULATA

### Yves Bonnefoy

*Idézett művei*

Bonnefoy, Yves: *Alexandre Hollan. Trente années de réflexions 1985–2015*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle Editeur, 2015, magyarul: *Hollán Sándor. Harminc év elmélkedései (1985–2015)*, ford. Gulyás Adrienn, Kovács Krisztina, Kovács Veronika, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2016.

Bonnefoy, Yves: *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005.

Bonnefoy, Yves: *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

Bonnefoy, Yves: *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1992.

Bonnefoy, Yves: *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.

Bonnefoy, Yves: La poétique de Giacometti 1981–1982, in *Lieux et destins de l'image* (Un cours de poétique au Collège de France 1981–1993), Paris, Seuil, 1999.

Bonnefoy, Yves: *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993.

*Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai*, Budapest, Argumentum, 2007.

*Másik otthon. Yves Bonnefoy az ezredfordulón*, válogatott írások, vál. és szerk. Sepsi Enikő, ford. Bárdos László, Förköli Gábor, Gyuris Kata, Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Szőcs Géza, Budapest, PEN Club/Pluralica, 2014.

*Felhasznált szakirodalom*

*Benne élni a találkozásban.* Horn Gabriella interjúja Yves Bonnefoy-val, Litera portál, 2007. november 9. http://www.litera.hu/hirek/benne-elni-a-talalkozasban

*Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest, Magvető, 1983.

Bombarde, Odile – Avice, Jean-Paul (szerk.): *Yves Bonnefoy*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2010.

Cs. Szabó László: Versünk a világban, in uő: *Két tükör közt*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1977, 47–68.

Diderot, Denis: Lettre sur les sourds et les muets, in uő: *Œuvres complètes*, t. II., Paris, Le Club Français du Livre, 1969, Roger Lewinter előszavával.

Ferch Magda: Yves Bonnefoy tanulmányai többszólamú fordításban, *Magyar Hírlap*, 2008. február 11. (recenzió)

Gagnebin, Murielle (szerk.): *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.

Koble, Nathalie – Mussou, Amandine – Séguy, Mireille (szerk.): *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann, 2014.

Lançon, Daniel: *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, Paris, Hermann, 2014.

Lukianosz: Zeuxisz vagy Antiokhosz, in *Lukianosz összes művei I.*, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 573–574.

Lyotard, François: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

Nádas Péter: Arbor mundi. Mitopoétikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében, in *Hollán Sándor. A Fa útja / Alexandre Hollan. Le chemin de l'Arbre*, a Szépművészeti Múzeum és a Musée Fabre de Montpellier Agglomération kiállításának katalógusa Geskó Judit tanulmányával, 2011–2012, 61–62., http://deske.hu/iras/html-2012/nadas-hollan.htm

Née, Patrick: *Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

*Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994.

Ripa, Cesare: (*Proemio à l'*) *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (1643), Jean Baudoin fordítása, Paris, Bibliothèque Universitaire de Lille, Aux Amateurs de Livres, 1989.

Sepsi Enikő (szerk.): *Penser poétique. Études et traductions littéraires de la poésie française et contemporaine*, Budapest, Argumentum Kiadó – Eötvös József Collegium, Eötvös Műhely sorozat, 2002.

Thélot, Jérôme: *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983.

Vernier, L. Richard: Le récit et le lieu, les récits cachés, in uő: *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Tübingen – Paris, Gunter Narr – Jean Michel Place, 1985.

## Jean-Michel Maulpoix

*Idézett művei*

MAULPOIX, Jean-Michel *Kékversek,* szerk. Sepsi Enikő, Budapest, Typotex Kiadó, 2008.

MAULPOIX, Jean-Michel: *Nem léptek a hóban,* ford. Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

MAULPOIX, Jean-Michel: *Du lyrisme,* Paris, José Corti, 2000.

MAULPOIX, Jean-Michel: *Une histoire de bleu,* suivi de *L'instinct de ciel,* Paris, Poésie/Gallimard, 2005, [Mercure de France, 1992].

MAULPOIX, Jean-Michel: *La voix d'Orphée,* Paris, José Corti, 1989.

*Felhasznált szakirodalom*

*A látogatás. Kortárs francia költők,* vál. és szerk. Tóth Krisztina, Műfordító Füzetek 8, Budapest – Pécs, JAK – Jelenkor, 1995.

AUGUSTINUS, Aurelius: *Vallomások,* ford. Városi István, Budapest, Gondolat, 1982, 290.

DUPIN, Jacques: *L'embrasure* précédé de *Gravir,* Paris, Poésie/Gallimard, 1971.

FÖRKÖLI Gábor: „…a hó nem hullik, hanem magába szippant": Jean-Michel Maulpoix *Nem Léptek a hóban* című kötetéről, *Kalligram – Művészet és gondolat,* 2013/1, 102.

FÖRKÖLI Gábor: *Kékversek* / Jean-Michel Maulpoix, *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* 2009/1-2, 297-298.

JONCOUR, Serge: *A bálvány,* ford. Förköli Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

RILKE, Rainer Maria: *Levelek II. 1907–1912,* vál. és ford. Báthori Csaba Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 1995, 11.

TANDORI Dezső: A Typotex világa, *Új Könyvpiac,* 2009. január 29. (A *Kékversek*ről)

## Lorand Gaspar

*Idézett művei*

GASPAR Lorand: *Approche de la parole,* Paris, Gallimard, 2004.

GASPAR Lorand: *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.

Gaspar Lorand: *Az anyag negyedik halmazállapota*, szerk. Lackfi János, ford. Lackfi János, Tóth Krisztina, Szántó F. István és Varga Mátyás, Múlt és Jövő Könyvek, Budapest, 1999.

Gaspar Lorand: *Boldog Arábia*, Kolozsvár, Koinónia, 2005.

Gaspar Lorand: *Fénnyel írni*, ford. Somlyó György, Orpheusz Könyvek, 2001.

Gaspar Lorand: *Közelítés a fényhez*, Kolozsvár, Koinónia, 2008.

Gaspar Lorand: Közelítés a szóhoz, *Nagyvilág*, 1982/8, 1228.

Gaspar, Lorand: *Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula, Budapest, Európa, 1981.

*Felhasznált szakirodalom*

Angyalosi Gergely: Költőbarátság, *Élet és irodalom*, XLVI. évf., 19. szám, 2002. május 10.

Bende József: „Valami idegen". Magyar–francia írói kétnyelvűség és nyelvváltás 1945 után, *Forrás*, 2005/2, 64–75.

Beszélgetés Lorand Gasparral. A nyelv negyedik állapota, Mátyássy Miklós interjúja, in *Nemzet és világ*, 1991. március 15, 16.

Denman, Peter: *The Word at Hand, with a selection of poems*, translated from the French by Roger Little. Lorand Gaspar (The Dedalus Press, 1995), in *The Poetry Ireland Review*, 1996, tél, 48, 106.

Ladjimi-Malouche, Sarra: Vide: „appel du monde", appel des mots, in *Un poète près de la mer. Hommage à Lorand Gaspar*, Tunis – Bordeaux, Sud Editions – Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 71.

Szegedy-Maszák Mihály: Kétnyelvűség a XX. sz. irodalomban, in uő: *Újraértelmezések*, Budapest, Krónika Nova, 2000, 101–110.

Pilinszky János: *The Desert of Love*, London, Anvil Press Poetry, 1989.

Pilinszky János: *Entretiens avec Sheryl Sutton*, Éditions de Vallongues, 1994.

Somlyó György: *A költészet ötödik évada. Tanulmányok (1981–1987)*, Budapest, Magvető, 1988.

Somlyó György: Egy francia költő – Lorand Gaspar, in Lorand Gaspar: *Fénnyel írni*, ford. Somlyó György, Budapest, Orpheusz Könyvek, 2001, 129–131.

## KENÓZIS A TEOLÓGIÁBAN ÉS A FILOZÓFIÁBAN

BALTHASAR, Hans Urs von: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. II. kötet: Teológiai stílusok, 2. rész: Laikusok*, Budapest, Sík Sándor Kiadó, 2005.

BALTHASAR, Hans Urs von: *A három nap teológiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

BARTH, Karl: *Church Dogmatics*, Volume IV/1: *The Doctrine of Reconciliation* (Ford. G. W. Bromiley), Edinburgh, T. & T. Clark, 1956, 179–180.

EVANS, C. Stephen (szerk.): *Exploring Kenotic Christology: The Self-Emptying of God*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

*Görög gondolkodók 1, Thalésztól Anaxagoraszig*, Szerk. Hitseker Mária, ford. Bodor András, Kerényi Károly, Marticskó József, Ritoók Zsigmond, Sebestyén Károly, Steiger Kornél, Szabó György, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1992.

HOF, Christine : *Philosophie et kénose chez Simone Weil. De l'amour du monde à* l'Imitatio Christi, Paris, L'Harmattan, „Ouverture philosophique" sorozat, 2016.

*Il s'est anéanti. Communio*, 2015/242 ( november-december), különösen : Jean-Luc Marion, Andrea Bellantone és Emmanuel Gabellieri tanulmányai.

KÁLVIN, János: *A Galata, az Efezusi, a Filippi, a Kolosséi és a Thesszalonikai levelek magyarázata*. II. kötet, Református Egyházi Könyvtár, Új folyam 10/2, Budapest, Kálvin Kiadó, 2016.

KÁLVIN, János: *Institutio Christianae Religionis – A keresztyén vallás rendszere 1559*, I. kötet, Református Egyházi Könyvtár, Új folyam 7/1, Budapest, Kálvin Kiadó, 2014.

KITAMORI, Kazoh: *Theology of the Pain of God*, Richmond, Va., John Knox Press, 1965.

TILLICH, Paul: Az önüdvözítés és zsákutcái, in uő: *Rendszeres teológia*, ford. Szabó István, Budapest, Osiris, 2002, 298–303.

TILLIETTE, Xavier: *Le Christ des philosophes. Du Maître de sagesse su divin Témoin*, Namur, Culture et Vérité, 1999.

TILLIETTE, Xavier: L'Exinanition du Christ: théologies de la kénose, in *Les quatres fleuves, Cahiers de recherche et de réflexion religieuses*, n° 4, Paris, Seuil, 1975.

Tilliette, Xavier: Trinity and Creation, *Communio* [angol]: International Catholic Review, Rodenkirchen, 28. (2001) 2., 296–310.

### Simone Weil

*Idézett művei*

Weil, Simone: *Attente de Dieu*, La Colombe, Editions du Vieux Colombier, 1950.

Weil, Simone: *Œuvres complètes*, sous la dir. d'André A. Devaux et Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 1988, tome I, (*Premiers écrits philosophiques*); tome VI. (*Cahiers*) 1997.

Weil, Simone: *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Fayard, 1985.

Weil, Simone: *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988 (1947).

Weil, Simone: *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Paris, Gallimard, 1968.

Weil, Simone: Szerencsétlenség és istenszeretet, ford. Bende József, Budapest, Vigilia Kiadó, 1998.

*Felhasznált szakirodalom*

Bagdy Emőke – Mirnics Zsuzsa – Nyitrai Erika: *Transzperszonális pszichológia és pszichoterápia*, Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2011.

Darvy, Claude: Simone Weil et le théâtre, in *Cahiers Simone Weil*, 1991 június, 135–141.

Foucault, Michel: Theatrum philosophicum, in *Critique* n° 282, novembre 1970, 885–908.

Gabellieri, Emmanuel: *Être et don,* Louvain – Paris – Dudley, Éditions Peeters, MA, 2003.

Gabellieri, Emmanuel: Kénose, compassion et miséricorde chez Simone Weil, in *Communio* no. 242 novembre–décembre 2015, 109–119.

Gutbrod, Gizella – Janiaud, Joël – Sepsi, Enikő (szerk.): *Simone Weil – philosophie, mystique, esthétique*, Paris, Archives Karéline, 2012.

Gutbrod Gizella – Sepsi Enikő – Vető Miklós (szerk.): *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2011.

Herling-Grudzinski, Gustaw: Venise sauvée, in *Cahiers Simone Weil*, 1990. március, 1–2.

Hof, Christine: Kénose et Histoire. La lecture de l'Hymne au Philippiens, in Emmanuel Gabellieri – François L'Yvonnet (szerk.): *Simone Weil*, Paris, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, 2014, 385–395.

Hof, Christine: *Philosophie et kénose chez Simone Weil. De l'amour du monde à* l'Imitatio Christi, Paris, L'Harmattan, „Ouverture philosophique", 2016.

Mansau, Andrée: L'écriture théâtrale de *Venise sauvée*, in *Cahiers Simone Weil*, 1988. június (2. sz.), 127–128.

Spinoza, Benedictus de: *Etika*, Budapest, Gondolat, 1979, V. 23.

Thélot, Jérôme – Le Lannou, Jean-Michel – Sepsi Enikő (szerk.): *Simone Weil et le poétique*, Actes du colloque international Paris, Editions Kimé, 2007.

Tommasi, Wanda: La splendeur du visible: Images et symboles chez Simone Weil, in Mireille Calle – Eberhard Gruber (szerk.): *Simone Weil, La passion de la raison*, Paris, L'Harmattan, 2003, 87–100.

Vető Miklós: Le désir du bien dans la pensée de Simone Weil, in uő: *De Whitehead à Marion*, Éclats de philosophie contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2015, 183–209.

Vető Miklós: *A teremtő Isten, Vallásfilozófiai tanulmányok*, Budapest, Kairosz, 2001.

## VALÈRE NOVARINA SZÍNHÁZA

*Idézett művei*

Novarina, Valère: *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L, 2007.

Novarina, Valère: *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2009.

Novarina, Valère: Les cendres, in Mgr André Vingt-Trois (ed.), *Qu'est – ce que la vérité* ?, Editions Parole et Silence, 2007.

Novarina, Valère: *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.

Novarina, Valère: *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012.

Novarina, Valère: *The Theater of the Ears*, ford. Allen S. Weiss, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1996.

Novarina, Valère: *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.

Novarina, Valère, *Voie negative*, Paris, P.O.L., 2017.

Novarina, Valère: *A test fényei*, ford. Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2008.

Novarina, Valère: *Imígyen szóla Louis de Funès* (színpadra alkalmazta: Valère Novarina, újrafordította: Rideg Zsófia), *Szcenárium*, 2016/2, 5–15.

Novarina, Valère: *A cselekvő szó színháza*, szerk. Sepsi Enikő, ford. Rideg Zsófia, Sepsi Enikő és Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.
Novarina, Valère: *Képzeletbeli operett*, Budapest, L'Harmattan, 2009.
Novarina, Valère: *L'organe du langage, c'est la main.* Dialogue avec Marion Chénetier-Alev, Argol, 2013.
Novarina, Valère – Dubouclez, Olivier: *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2011.
*Reconnaissane d'un drame*, entretien avec Valère Novarina mené par Patrick Piguet, *Communio*, 2014/5 (szeptember-október), 'Littérature et Vérité', 11–29.

*Szakirodalom*

Adorján Viktor: *A Laboratórium. Az opolei-wrocławi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2015.
Alain: Du cérémonial, in *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, 40–41.
Allen, Leigh: Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina, *Littérature*, décembre 2014, n° 176, 63.
Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Volume XIII, Paris, Gallimard, 1974.
Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Volume VIII, Paris, Gallimard, 1971.
Artaud, Antonin: *Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1964, magyarul:
*A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985.
Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999.
Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1964.
Balassa Péter: A színeváltozás, vagy: engedj el, és láncolj magadhoz (Művészetfilozófiai töredék), in *A színeváltozás*, Szépirodalmi Könyviadó, Budapest, 1982. 422–435.
Banu, Georges: *Les mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, 1987.
Barba, Eugenio: *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, Budapest, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015.
Barba, Eugenio: *Papírkenu. Bevezetés a színházi antroplógiába*, Budapest, Kijárat, 2001.

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *A Dictinory of Theatre Anthropology*, London, Routledge, 1991.

Bauer, J. Edgar: Tadeusz Kantor: Kenotic Theatrology and the "Reality of the Lowest Rank", konferencia-előadás a The 2000 CESNUR Nemzetközi Konferencián, Lett Tudományegyetem, Riga, Lettország, 2004, http://www.cesnur.org/2004/bauer_kantor.htm

Billeter, Jean-François: *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1999.

Billeter, Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Éditions Allia, 2015.

Blanchot, Maurice: Artaud, in uő: *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 50–58.

Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Brook, Peter: *Időfonalak*, Budapest, Európa, 1999.

Brook, Peter: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1999.

Brunel, Pierre: *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, Bibliothèque de l'imaginaire, 1982.

Bouchard, Larry D.: Playing Nothing for Someone: "Lear", Bottom, and Kenotic Integrity, *Literature and Theology*, vol. 19. No. 2 (June 2005), 159–180.

Bourgine, Benoît: The Christology of Karl Barth, in Stuart George Hall (szerk.): *Jesus Christ Today. Studies in Christology in Various Contexts. Proceedings of the Académie Internationale des Sciences Religieuses, Oxford 25-29 August 2006 and Princeton 25-30 August 2007* (Theologische Bibliothek Töpelmann, 146), Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, 179–208.

Cheng, François: *Le Dialogue*, Presses artistiques et littéraire des Shanghai, Paris, Desclée de Bouwer, 2002.

Corral Alonso, Alicia: *Az ének mint a vertikalitás eszköze Grotowskinál és a bengáli bauloknál* (kéziratban), megjelenés előtt a *Szcenárium* 2017. tavaszi számaiban. Spanyolul: https://core.ac.uk/download/pdf/13300367.pdf

Csomafáy Ferenc: Képzeletbeli operett, *Erdély Online*, 2011. január 15. http://www.erdon.ro/kepzeletbeli-operett/news-20110115-01351751

Csuang Ce: *A virágzó délvidék igaz könyve*, Budapest, Palatinus Könyvek Kft., 1997.

Darida Veronika: Valère Novarina dühödt tere, in uő: *Művészettapasztalatok (fenomenológiai megközelítések)*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 126–132.

Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Essais, 1967.

Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, in *Gondolat-Jel*, 1994. 1–2, 3–17.

Dubouclez, Olivier: *Valère Novarina, la physique du drame*, Dijon, Les presses du réel, 2005, 33.

Dubouclez, Olivier (szerk.): *Valère Novarina: Une poétique théologique?*, *Littérature*, décembre 2014, n° 176.

Eliade, Mircea: *A szent és a profán*, Budapest, Európa, 1987.

*Essais sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

Fischer, Saskia: *Reflektierte Ritualität. Die Wiederaneignung ritueller Formen in der Dramatik nach 1945*, Bielefeld, 2016. (PhD értekezés kézirata)

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma vetületei*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

Flaszen, Mirella: *Grotowski & Company*, Holstebro – Malta – Wrocław, Icarus Publishing Enterprise, 2010.

Földényi F. László: Antonin Artaud halálos színháza, in uő: *A túlsó parton*, Pécs, Jelenkor, 1990, 227–254.

Gennep, Arnold van: *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 2007.

Gluckman, Max (szerk.): *Essays on The Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, 1962.

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*, Pozsony, Kalligram, 1999.

guénoun, Denis: *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Éditions Circé, 1998.

Guyon, Jeanne-Marie: *Poésies et cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie intérieure 1–2.*, Köln, 1722.

Interjú Valère Novarinával: http://www.novarina.com/L-Acte-inconnu-version-haitienne

Jochim, Christian: Just Say No to 'No Self' in Zhuangzi, in Roger T. Ames (szerk.): *Wandering at Ease in the Zhuangzi*, SUNY Press, 1998.

Kantor, Tadeusz, *Halálszínház – Írások a művészetről és a színházról.* vál. Király Nyina, szerk. Beke László és Király Nyina, ford. Fejér Irén, Budapest – Szeged, Prospero Könyvek – OSZMI, 1994.

Király, Nina (szerk.): *Világszínház: Grotowski.* II. évfolyam, 1998. ősz.

Koble, Nathalie (szerk.): *Moyen-Age contemporain: Perspectives Critiques*, études réunies par Nathalie Koble et Mireille Séguy, n° spécial de la revue *Littérature*, 148, décembre 2008.

Koble, Nathalie – Séguy, Mireille (szerk.): *Le passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009.

Legendre, Pierre: **L'animal humain et les suites de sa blessure, Conférence de Montpellier*, Paris, Fayard, 2016.

Mallász Gitta (lejegyezte): *Az angyal válaszol, Dokumentum*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2010.

Mallasz, Gitta: *Les dialogues tels que je les ai vécus*, ford. Françoise Maupin, Aubier, Franciaország, 1994 (1984).

Megyesi-Horváth Borbála: Értő néző nincs, bátor és szabad van (interjú Mészáros Tiborral), Hajdó Online, 2017. január 4. http://www.haon.hu/erto-nezo-nincs-bator-es-szabad-van/3325998

Miklós Eszter: Magányos társasjáték. Interjú Mészáros Tiborral, http://csokonaiszinhaz.hu/maganyos-tarsasjatek-interju-meszaros-tiborral/

Miklós Eszter: Aki szó szerint a levegőbe beszél, *A vörös postakocsi*, 2009/4, 105. (a Vörös Postakocsi Díját elnyert ismertető *A cselekvő szó színháza* című kötetről).

Molnár Zsófia: Valèriana, avagy befogad és kitaszít (ez) a világ, *Színház*, 2016. június–július, 56-58.

Née, Laure (szerk.): *Valère Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Pilinszky János: *KZ-Oratorio et autres pièces*, Obsidiane/Théâtre, 1983.

Pilinszky János: *Même dans l'obscurité*, Paris, Édition de la Différence, 1991.

Pilinszky János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.

Pilinszky János: *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris – Budapest, Gallimard – Corvina, coll. Du monde entier, 1982.

Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.

Sepsi Enikő: A propos d'Alain, in *Revue d'Etudes françaises*, n° 10, 2005, 95–105.

Sepsi, Enikő: *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.

Sepsi Enikő – Lovász Irén – Kiss Gabriella – Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*, Budapest, KRE – L'Harmattan, 2016.

Schechner, Richard: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, h. n., Múzsák, 1984.

Schino, Mirella: *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York, Icarus Publishing Enterprise – Routledge, 2009.

Szénási Miklós: A színész, a kellékes és Louis de Funès találkozása Debrecenben, *Dehír*, 2016. December 26. http://www.dehir.hu/kultura/a-szinesz-a-kellekes-es-louis-de-funes-talalkozasa-debrecenben/2016/12/26/

*Talking with Angels, A document from Hungary transcribed by Gitta Mallasz*, transl. by Robert Hinshaw, Daimon Verlag, Einsiedeln, 2006.

Tertullianus: A látványosságokról, in Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1988, 51–66.

*The Transparent Body. A conversation about the actor's training between Eugenio Barba and Iben Nagel Rasmussen*, Odin Teatret Film, Odin Teatret Archives, 2012.

Turner, Victor: *Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai*, in Paul Bohannan – Mark Glazer (szerk.): *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Budapest, Panen, 2006, 672–709.

Turner, Victor: *From Ritual to Theatre. The Human Serousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982, magyarul: *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Vasziljev, Anatolij: *Színházi fúga*, ford. Király Nina, Heltai Gyöngyi, Huszár Ágnes, Klausz Ildikó, Kozma András, Budapest, OSZMI, 1998.

Visky András: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007.

*Filmográfia/Diszkográfia*

*Éber álom* (dokumentumfilm Valère Novarina *Képzeletbeli operett* című debreceni előadásának párizsi vendégjátékáról, magyar változat), rendezte Mispál Attila, Duna Televízió, 2010.

*L'amour est voyant* (dokumentumfilm Valère Novarina *Képzeletbeli operett* című debreceni előadásának párizsi vendégjátékáról, francia változat), rendezte Mispál Attila, Duna Televízió – Debreceni Csokonai Színház, 2011.

*L'Acte inconnu de Valère Novarina*, Œuvres accompagnées, CNDP, 2010.
*Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wrocław. Plasztikus és fizikai tréning (1972)*, Odin Teatret Film, rendező: Torgeir Wethal

# A SZERZŐNEK A KÖNYV TÉMÁJÁBAN EDDIG MEGJELENT MŰVEI

## YVES BONNEFOY

### Fordítások

BONNEFOY, Yves: A francia költészet és azonosság princípiuma (Yves BONNEFOY: La poésie française et le principe d'identité, in uő: *L'Improbable et autres essais,* Gallimard, 1992 [Mercure de France, 1980], 245–273.), in *Nagyvilág,* 2003/12, 995–1011.

*Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai* (műfordítások, szerkesztés, bevezető tanulmány és jegyzetek), Jérôme Thélot előszavával, Bokor Miklós és Hollán Sándor reprodukcióival, Budapest, Argumentum Kiadó, 2007.

BONNEFOY, Yves: *Másik otthon. Yves Bonnefoy az ezredfordulón,* vál. és szerk. Sepsi Enikő, ford. Bárdos László, Förköli Gábor, Gyuris Kata, Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Szőcs Géza, Budapest, Pen Club/Pluralica, 2014.

BONNEFOY, Yves: *Hollán Sándor: Harminc év elmélkedései, 1985–2015,* ford. Gulyás Adrienn, Kovács Krisztina, Kovács Veronika, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2016.

### Tanulmányok (magyar nyelven)

A kortárs francia költészet fordíthatóságáról: Yves Bonnefoy és Jean-Michel Maulpoix, *Revue d'Études Françaises,* 2010/15, 163–172.

Yves Bonnefoy az ezredfordulón, in Yves Bonnefoy: *Másik otthon. Yves Bonnefoy az ezredfordulón,* vál. és szerk. Sepsi Enikő, ford. Bárdos László, Förköli Gábor, Gyuris Kata, Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Szőcs Géza, Budapest, PEN Club/Pluralica, 2014, 139–145.

### Tanulmányok (idegen nyelven)

Yves Bonnefoy et le poème en prose, in Sepsi Enikő (szerk.): *Penser poétique, Études et traductions littéraires de la poésie française moderne et contemporaine*, Argumentum Kiadó – Eötvös József Collegium, 2002, 189–214.

Zeuxis et l'incarnation: Yves Bonnefoy lu et traduit dans une optique franco-hongroise, in *Revue d'Etudes Françaises: Tanulmányok a francia irodalom köréből Karafiáth Judit 70. születésnapjára* (*Mélanges littéraires offerts à Judit Karafiáth pour ses 70 ans*), N° hors série 2013, 213–222.

Rapport de l'infini à la finitude dans l'acte contemplatif. Deux exemples distincts: Simone Weil et Yves Bonnefoy in Ádám Anikó – Sepsi Enikő – Stéphane Kalla (szerk.): *Contempler l'infini,* Budapest – Paris, KRE – L'Harmattan, France – Hongrie, 2015, 201–208.

## JEAN-MICHEL MAULPOIX

### Fordítások

Maulpoix, Jean-Michel: *Kékversek* (*Une histoire de bleu*); az Eötvös Collegium fordítóműhelyének műfordításai vezetésemmel, bevezető tanulmányommal (Az új líraiság), szerkesztésemben, Budapest, Typotex, 2008.

Maulpoix, Jean-Michel: *Nem léptek a hóban*, szerk. és előszó Sepsi Enikő, ford. Kovács Veronika, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

## LORAND GASPAR

### Tanulmányok (magyar nyelven)

Kétnyelvű és nyelvet váltó írók: Lorand Gaspar esete, in Czeglédy Anita – Sepsi Enikő – Szummer Csaba (szerk.): *Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2016, 107–117.

## KORTÁRS FRANCIA KÖLTÉSZET

### Szerkesztett kötet (idegen nyelven)

*Penser poétique, Etudes et traductions littéraires de la poésie française moderne et contemporaine* (Modern és kortárs francia költészet, Eötvös kollégisták tanulmányai és műfordításai, szerkesztés és utószó), Budapest, Argumentum, „Eötvös Műhely" sorozat, 2002.

*Cours de poésie française moderne et contemporaine,* bevezető jegyzetekkel ellátott egyetemi szöveggyűjtemény (tankönyv), Budapest, Typotex, 2008.

## NOVARINA SZÍNHÁZA

### Fordítások

Igazság a művészetben? Valère Novarina: Hamvazás, fordítás és bevezető jegyzet, *Debreceni Disputa*, 2008/4, 56–60.

Valère Novarina, avagy az én nélküli költészet színháza, in Valère Novarina: *A test fényei* (ford. Rideg Zsófia), L'Harmattan, 2008, 5–9.

Novarina, Valère: *A cselekvő szó színháza* (válogatás Valère Novarina esszéiből), vál., szerk. és előszó Sepsi Enikő, ford. Kovács Veronika, Rideg Zsófia és Sepsi Enikő, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.

### Tanulmány (magyarul)

A „szent" dramaturgiája Valère Novarina színházában, in Sepsi Enikő – Lovász Irén – Kiss Gabriella – Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2016, 273–282., illetve mozgóképekkel kiegészítve a kötet multimédiás weboldalán: vallasesmuveszet.kre.hu (jelszó: 7ky!bz?Q).

### Szerkesztett kötet/tanulmány (idegen nyelven)

L'ordre rythmique de la parole jetée dans l'espace, ou le cérémonial novarinien, in Sepsi Enikő (szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'oeuvre de Valère Novarina,* Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 9–18. Más szövegváltozatban, ugyanezen címmel: in Fabienne Boissiéras (ed.), *Dire le désordre,* Paris, Classiques Garnier, 2012, 103–115.

Poésie sans « je » dans l'espace: le théâtre de Valère Novarina et de János Pilinszky, in Fülöp József – Mirnics Zsuzsanna – Vassányi Miklós – Kuhn Gabriella Szilvia (szerk.): *Kapcsolatban – Istennel és emberrel: Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2014, 361–371.

L'espace est la matrice du texte. A propos du théâtre de Valère Novarina, Előadás a L'image est l'œil de l'Histoire c. francia-kínai filozófiai konferencián, Kína, Xi'An Jiaotong Egyetem, 2015. júl. 4. Megjelent: „L'espace est la matrice du texte." A propos du théâtre de Valère Novarina, in Kalla, Stéphane (sous la direction de): *Espace-temps & mémoire de l'œuvre d'art. Esthétique & herméneutique, frontières de l'image & du sens. Chine-France 2*, Paris, L'Harmattan, Collection EIDOS, Série RETINA, 2017, 69–84.

## KENOTIKUS SZÍNHÁZ

*Megjelenés előtt*

Theatrical approaches to mystery: the "kenotic" theatre", in Sepsi, Enikő – Daróczi, Anikó – Vassányi, Miklós (szerk.): *Initiation into the Mysteries*, Budapest – Paris, KRE – L'Harmattan, 2017.

## VIZUALITÁS AZ IRODALOMBAN, IRODALOM A VIZUÁLIS MŰFAJOKBAN

„A művészet mint vizuális kommunikáció (irodalom, színház, film)" in Spannraft, Marcellina – Sepsi Enikő – Bagdy Emőke – Komlósi Piroska – Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem?* Buda Béla 75, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2014, 304–322. (valamint a tankonyvtar.hu-n)

* * *

## SIMONE WEIL[423]

### Kötet/Szerkesztett kötetek/Tanulmányok (magyar nyelven)

Gutbrod Gizella – Sepsi Enikő – Vető Miklós (szerk.): *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika, A budapesti magyar–francia–olasz Simone Weil-centenárium előadásai*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2011.

Theatrum philosophicum az én meghaladása (tanulmány); Simone Weil a szükségszerűségről (fordítás a *Kereszténység előtti sejtelmek* c. kötetből), in Gutbrod Gizella – Sepsi Enikő – Vető Miklós (szerk.): *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika, A budapesti magyar–francia–olasz Simone Weil-centenárium előadásai*, Budapest, Gondolat, 2011, 57–76.

A Szentháromság, Krisztus és a Passió képei/előképei Simone Weil gondolatrendszerében, előadás a III. Vallásszemiotika konferencián, megjelent: *Vallástudományi Szemle*, 2012/4, 40–48.

*Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 2015. E-book formátumban: http://www.kre.hu/ebook/index.php/pilinszky-janos-mozdulatlan-szinhaza. (A franciául megjelent kötet magyar kontextusra adaptált fordítása.)

### Kötet/Szerkesztett kötetek/Tanulmányok (idegen nyelven)

Décréation et poétique immobile (Alain, Mallarmé, Simone Weil et Pilinszky), in Sepsi, Enikő – Thélot, Jérôme – Le Lannou, Jean-Michel (szerk.): *Simone Weil et le poétique*, Paris, Editions Kimé, 2007, 167–188.

Gutbrod, Gizella – Janiaud, Joël – Sepsi, Enikő (szerk.): *Simone Weil – philosophie, mystique, esthétique*, Paris, Archives Karéline, 2012.

Theatrum philosophicum du dépassement du moi, in Gutbrod, Gizella – Janiaud, Joël – Sepsi, Enikő (szerk.): *Simone Weil – philosophie, mystique, esthétique*, Paris, Archives Karéline, 2012, 35–53.

*Le « théâtre » immobile de János Pilinszky – lu dans l'optique de Mallarmé, Simone Weil et Robert Wilson*, Paris, L'Harmattan, 2014. (A francia PhD dolgozat átdolgozott, bővített kiadása.)

[423] Ezek a kötetek jelen könyv témájához csak annyiban kapcsolódnak, amennyiben a Simone Weil-fejezet előzményeinek tekinthetők.

Attention and Creative Imagination in the Work of Simone Weil and János Pilinszky, in Katalin Kállay G. – Mátyás Bánhegyi – Ádám Bogár – Géza Kállay – Judit Nagy – Balázs Szigeti (szerk.): *The Arts of Attention*, Budapest – Paris, KRE – L'Harmattan, 2016, 35–53.

At the Sources of Simone Weil's Mysticism, in Vassányi, Miklós – Sepsi, Enikő – Daróczi, Anikó (szerk.): *The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition*, Springer Verlag, 2017, 205–214.

# NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ

# A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

## Monográfia

Lovász Irén: *Szakrális kommunikáció*

Galsi Árpád: *Jakab, az Úr testvére*

Pap Ferenc: *Templom mint teológia. Kulcsok az Ezékiel 40-48. értelmezéséhez*

Tóth Sára: *A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye munkásságában*

Tari János: *A néprajzi és az antropológiai filmkészítés. Történeti, elméleti és gyakorlati példák*

Buda Béla: *Empátia. A beleélés lélektana*

Németh Dávid: *Pasztorálantropológia*

Szenczi Árpád: *Az ember természete – természetes(en) nevelés. A reformpedagógia egy lehetséges reformja*

Váradi Ferenc: *Vázlatok az óvodai anyanyelvi-irodalmi nevelésről*

Semsey Viktória (szerk.): *Latin-Amerika 1750–1840. A gyarmati rendszer felbomlásától a független államok megalakulásáig*

Bagdy Emőke: *Pszichofitness. Kacagás – kocogás – lazítás*

Balázs Siba: *Life Story and Christian Metanarration. The importance of the research results of narrative identity to practical theology*

Kocziszky Éva: *Antifilozófusok – Huszonöt időszerű kérdése a kereszténységhez*

Honti László: *Magyar nyelvtörténeti tanulmányok*

Szummer Csaba: *Freud, avagy a modernitás mítosza*

Kun Attila: *A munkajogi megfelelés ösztönzésének újszerű jogi eszközei*

Dr. Lenkeyné dr. Semsey Klára: *Életútinterjú*

Görözdi Zsolt: *Protestáns egyházértelmezés a reformáció századában a jelentősebb egyházi rendtartásokban*

Békési Sándor: *Sisi személyének teológiai portréja*

Török Emőke: *Munka és társadalom.*
*A munka jelentésváltozásai a bérmunkán innen és túl*

Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*
*Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*

Erdélyi Ildikó: *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*

Szummer Csaba: *Pszichedelikumok és spiritualitás*

Papp Sándor: *Török szövetség – Habsburg kiegyezés.*
*A Bocskai-felkelés történetéhez*

Bolyki János: *Teológia a szószéken és a katedrán*

Balogh Eszter: *Túlélési stratégiák a magyar gazdaságban.*
*Esettanulmányok a 2000-es évek elejéről.*

Falussy Lilla: *Trendek a kortárs olasz drámában*

Bekő István Márton: *Jézus csodáiról szóló elbeszélések Márk evangéliumában*

Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi*
*államszocializmusban 1945–1970*

Spannraft Marcellina: *Költészet és szakralitás*

Németh István: *Műtárgyak a boncteremben. Tanulmányok az orvoslás*
*és a képzőművészet tárgyköréből*

Homicskó Árpád Olivér: *A magyar társadalombiztosítási*
*és szociális ellátások rendszere*

Fabiny Tibor: *Az eljövendő árnyékai. A figurális tipológiai olvasás*

Szetey Szabolcs: *Adatok a magyar református prédikációs gyakorlat*
*újraértékeléséhez 1784–1878 között*

Balogh Tamás: *Huizinga Noster.*
*Filológiai tanulmányok J. Huizinga magyar recepciójáról*

Dávid Gyula: *Angol fogalmi idióma szótár*
*Angol idiómák és magyar megfelelőik.*

## Tanulmánykötet

Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.): *A klinikai pszichológia horizontja. Prof. dr. Bagdy Emőke 70. születésnapjára készített emlékkötet*

Szávay László (szerk.): *„Vidimus enim stellam eius…”*

Petrőczi Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoltár a régi magyar irodalomban*

Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk. Tanulmánykötet Ladányi Sándor tiszteletére 75. születésnapja alkalmából*

Czeglédy Anita, Fülöp József, Ritz Szilvia (szerk.): *Inspirationen. Künste im Wechselspiel*

Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.): *Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában*

Péti Miklós, Ittzés Gábor (szerk.): *Milton Through the Centuries*

Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*

Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *„A Szentek megismerése ad értelmet.” Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*

Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan. Conferentia Rerum Divinarum 3.*

Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor és Dobos János lelkipásztori működéséről*

Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*

Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés? Gondolatok egy konferencián – Nagykőrös, 2012. október 5.*

Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*

Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok – oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*

Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.): *Pszichoanalitikus a társadalomban*

Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.): *Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok*

Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*

Tóth Sára, Fabiny Tibor, Kenyeres János, Pásztor Péter (szerk.): *Northrop Frye 100: A Danubian Perspective*

Spannraft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska, Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*

Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*

Dringó-Horváth Ida, Fülöp József, Hollós Zita, Szatmári Petra, Czeglédy Anita, Zakariás Emese (szerk.): *Das Wort – ein weites Feld*

Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*

József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*

Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-Janka Judit (szerk.): *Szólító szavak. The Power of Words. Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára*

Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán, Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége*

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*

Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása. Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*

Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*

Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia. A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nemzet sors identitás*

Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*

Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.): *English Language & Literatures in English 2014*

Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*

Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete*

Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.):
*Tükör által – Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből*

Méhes Balázs (szerk.): *Lelki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*

Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.):
*Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről*

Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla, Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda. Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*

Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar. Bölcsészettudományi dolgozatok*

Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet a mondolatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*

## Műfordítás, forrás

Giovanni Pico della Mirandola:
*Benivieni neoplatonista versének kommentárja* (Fordította: Imregh Monika)

Alice Zeniter: *Szomorú vasárnap, avagy a semmi ágán* (Fordította: Kovács Veronika, szerkesztette és a bevezetőt írta: Sepsi Enikő)

Szent Ágoston: *Írások a kegyelemről és az eleve elrendelésről* (Fordította, válogatta és a bevezetőt írta: Hamvas Endre)

Paul Claudel: *Délforduló* (Fordította: Székely Melinda)

Veerle Fraeters, Frank Willaert, Louis Peter Grijp (szerk.): *Hadewijch: Dalok* (Fordították: Daróczi Anikó, Rakovszky Zsuzsa)

Landauer Attila (szerk.): *A Kárpát-medencei cigányság és a keresztyén egyházak kapcsolatának forrásai (1567–1953)*

Yves Bonnefoy: *Hollán Sándor. Harminc év elmélkedései, 1985–2015* (Fordították: Gulyás Adrienn, Kovács Krisztina, Kovács Veronika, Makádi Balázs, Sepsi Enikő)

Vassányi Miklós (írta, fordította, szerkesztette): *Szellemhívók és áldozárok. Sámánság, istenképzetek, emberáldozat az inuit (eszkimó), azték és inka vallások írásos forrásaiban.*

Rauni Magga Lukkari, Inger-Mari Aikio: *Örökanyák - Világlányok. Számi versek* (Fordították: Domokos Johanna, Németh Petra)

## L'Harmattan France-Hongrie, Collection Károli

Anikó Ádám, Enikő Sepsi, Stéphane Kalla (szerk.): *Contempler l'infini*

Tibor Fabiny, Sára Tóth (eds.): *The King James Bible (1611–2011). Prehistory and Afterlife*

Katalin G. Kállay, Mátyás Bánhegyi, Ádám Bogár, Géza Kállay, Judit Nagy, Balázs Szigeti (eds.): *The Arts of Attention*

Katalin G. Kállay, Nóra D. Nagy, Elizabeth Walsh, Ádám Fónai, Béla Erik Haga, Péter Káplár, Krisztina Milovszky, Gergely Molnár, Dorina Obrankovics, Tamás Szanyi (eds.): *This is Just to Say. A Collection of Creative Student-Responses*

György Kurucz (ed.): *Protestantism, Knowledge and the World of Science*

L'Harmattan France
5-7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 TORINO
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

A borítót Kára László készítette
A tördelés Madarász György munkája
Nyomdai kivitelezés: Kapitális Kft.,
felelős vezető: ifj. Kapusi József